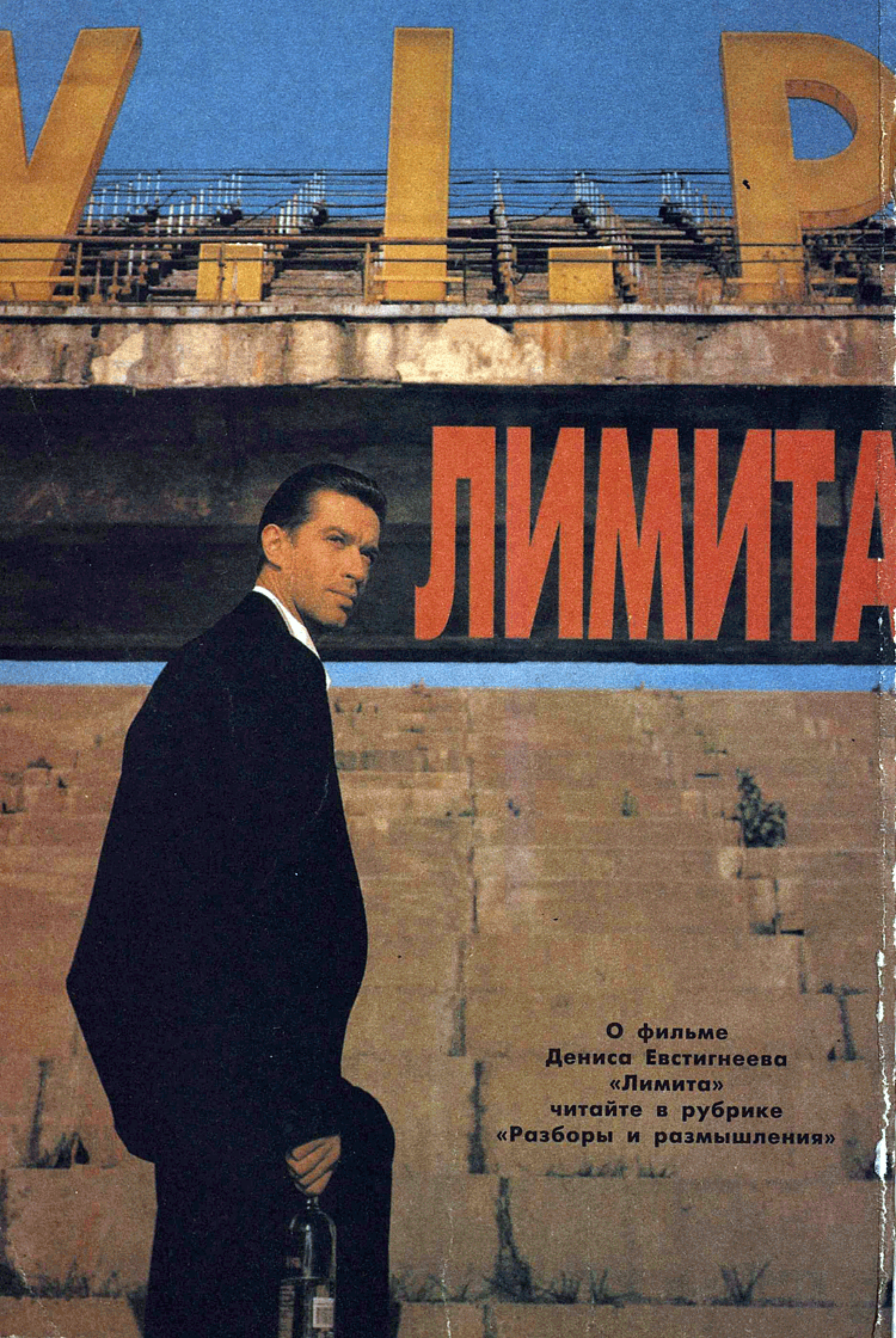
ISSN 0130·6405

95

ИСКУССТВО КИНО



О фильме
Дениса Евстигнеева
«Лимита»
читайте в рубрике
«Разборы и размышления»

1-1176/95

«Новые русские» идут!

С тех пор как Хендрик Смит воспользовался словосочетанием «новые русские», чтобы простейшим образом отличать недавно появившихся героев от персонажей своего бестселлера «Русские», полисемия этого, ныне самого модного понятия разбухает буквально на глазах. Без него не обходятся ни одна телепередача, ни одна газетная статья, оно обосновалось в научных докладах, проникло в обыденную речь, в политические заявления и рэкетирский сленг. Теперь это даже не термин, а удобная смысловая отмычка, призванная взломать чуть ли не любую дверь, препятствующую пониманию нашего социального бытия.

Речь идет о людях, вернее, о типе личности, который репрезентирует «зерно» настоящего времени. И о пионерах будущего. Со всеми их повадками и национальными заморочками. О буржуа, вышедших одновременно из партноменклатуры, антисоветских, прозападных, славянофильских кругов, из среды криминальных авторитетов и тех, кто о комсомоле знает не понаслышке...

Богатые, очень богатые — и не по нашим меркам — именно капиталисты по-русски, в противоположность новым бедным (старой интеллигенции), принимают сегодня, независимо от того, осознают они это или нет, величайший социальный и культурный вызов. Берут на себя очередное испытание фундаментальных оснований отечественной цивилизации — нашей родимой вековечной неэффективности, развития через переход от кризиса к кризису. Эти господа не препятствуют покушению на сам статус духовности.

Как и всегда в России — тут многое перемешалось. Можно ненавидеть или восхищаться базаровыми компьютерной эры, но в теперешней жизни, лишенной сантиментов, позитивной идеологии и какой-либо структурности, кристаллизация новоявленного социального типа и связанной с ним экосистемы стала естественным ориентиром любой деятельности. Посему, выбирая тему для открывающего год номера, мы исходили из того, что отношение к «новым русским» задает и принцип самоопределения. Исследование актуального феномена становится и способом саморефлексии. Наши герои начали с экономики, медленно подбираются к власти, накапливают силы. Но придет время, когда их аппетиты не будут ограничиваться рекламой и украшением быта. Тогда они начнут твердо определять социальный заказ на искусство. К этому моменту хотелось бы психологически подготовиться.

Даниил Дондурей

ИСКУССТВО КИНО 7 95

СОДЕРЖАНИЕ

1 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ.
«Новые русские» идут!

ПРЕМЬЕРА «И К»

«МММ»

4 **Простота лучше воровства**

13 БАХЫТ КИЛИБАЕВ:
«Я и Леня Голубков — такие, как все»

19 ВЛАДИМИР ПЕРМЯКОВ:
«Его можно сравнить с Павкой Корчагиным»

21 М.ТУРОВСКАЯ.
Леня Голубков и другие

РЕЙТИНГ «И К»

25 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ.
Кинематографисты о «новых русских»

PRO И CONTRA

28 АЛЕКСЕЙ ЛЕВИНСОН.
Чего старые интеллигенты не дали «New Russians»

34 СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ.
«Новые русские» — снаружи и изнутри

38 ВАДИМ ЦАРЕВ.
Новые узкие

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

43 АЛЕКСАНДР ШПАГИН.
И тогда настал час «неоретро»

46 ЕЛЕНА СТИШОВА.
Разрыв

49 ИГОРЬ СУКМАНОВ.
Без помарок

52 ЕЛЕНА ПЛАХОВА.
Это наш советский герб

ПЕРСОНАЛИИ

Т.В.МОСКВИНА.
59 **А.А.Тимофеевский и русская жизнь 1970 — 1990-х годов**

АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВСКИЙ.
62 **«Новые русские» разрушают то, что еще не разрушено**

64 ГЕОРГИЙ РАМАЗАШВИЛИ.
Что ни «Дом», то Содом

ИНТЕРВЬЮ «И К»

72 ДМИТРИЙ СУХИНЕНКО:
«Плачут не по культуре, плачут по себе»

76 ЛЕОНИД ПАРФЕНОВ:
«Новые русские» — система ценностей или система цен?»

80 ФЕДОР БОНДАРЧУК, АНДРЕЙ ЯКОВЛЕВ.
Фабрика грез

ВЛАДИМИР ПИЛИЯ:
84 **«Я бы пожелал творческим людям — голода»**

АСПЕКТ

87 Л.КАРАХАН.
Играем свадьбу

НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

НИКОЛАЙ КЛИМОНТОВИЧ.
94 **Большой свет был мал, малый свет стал велик**

ФЕСТИВАЛИ

97 **Свой путь?**

100 ВИКТОРИЯ ДУБИЦКАЯ.
Кто в кипарисах?

АНДРЕЙ ПЛАХОВ.
102 **Близкие контакты с инопланетянами — первой степени и без пафоса**

ЭКСПЕРТИЗА «И К»

ДЖУЛЬЕТТО КЬЕЗЕ:
106 **«Рынок не превратит Россию в Америку»**

КЁРСТИН ХОЛЬМ.
107 «Новые русские»: как они живут, что они любят

ДЖОРДЖ ФАРАДЕЙ.
109 Несостоявшийся новый класс, или Капиталисты от культуры

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

113 ЕВГЕНИЯ ГАЙДАЙ.
Соучастник

123 ВЕРА ХАНЖОНКОВА.
Он работал не для себя

РАШИТ ЯНГИРОВ.
127 Одиссея рыжего «арапа», или Опыт жизнеописания Александра Дранкова

КИНОКАЛЕНДАРЬ

139 XV век — 28 декабря 1895 года

142 МАРК ШВАРЦ.
Начало. Бродячий экран

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

147 ЧАРЛЗ БУКОВСКИ.
Голливуд

«И К». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

159 СИМОНА СИНЬОРЕ.
Ностальгия теперь не та

170 ДОСЬЕ «ИК»

174 ФИЛЬМОГРАФИЯ

175 SUMMARY

© Журнал «Искусство кино», 1994

«La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»

Charles Bukowski. Hollywood. Black Sparrow press, Santa Rosa, 1989.
© 1989 by Charles Bukowski.

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Потапов И.П.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Оформление художника — **Осколковой Ю.Е.**

Компьютерная верстка — **Потапов И.П.**

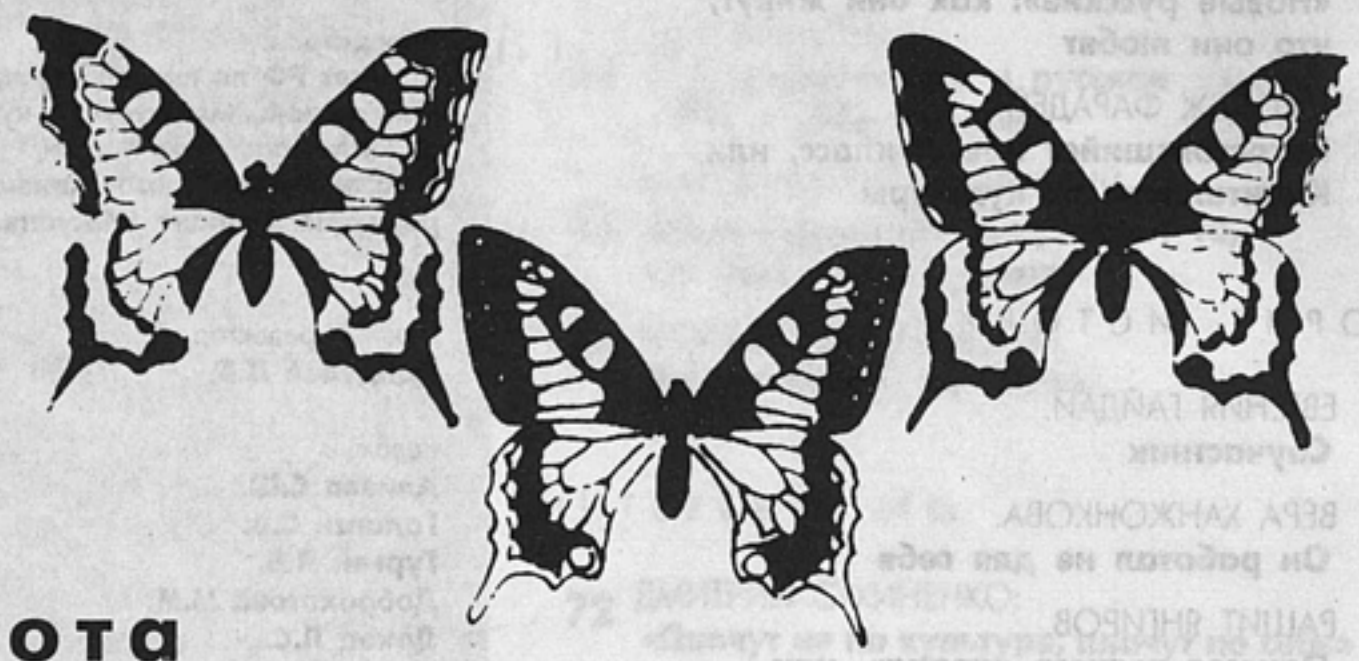
Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 20.01.95
Подп. к печати 02.03.95
Формат бумаги 70x100 $^1/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная.
Печ. л. 11,75
усл. печ. 15,27 уч. изд. л. 18,52

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 87
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются



Простота лучше воровства

ОБСУЖДЕНИЕ РЕКЛАМНОЙ КАМПАНИИ «МММ»

Даниил Дондурей (культуролог). Начну с трех, на мой взгляд, безусловных заслуг рекламной кампании АО «МММ». Во-первых, миллионы людей получили непосредственные, активно переживаемые представления о ранее неведомом им рынке ценных бумаг и заняли на нем определенные позиции. Теперь с этими их установками нельзя не считаться. Во-вторых, специалисты Сергея Мавроди доказали, что деньги, очень большие деньги можно получать из эфемерного мира психологических отношений людей. В частности, брать огромные кредиты у чувства доверия. Именно игра с умонастроениями дала тем, кто умеет этим пользоваться, самые большие дивиденды. В-третьих, авторы рекламной кампании «МММ» нашли в себе силы — это требовало некоторого эстетического мужества — отказаться от стереотипа: чтобы все было «как у них», — мы, мол, такие же настоящие и шикарные, как на Западе.

Эмэмэмовцы обратились не к новым богатым, а к обыкновенным налогоплательщикам, вроде бы нищим, к тем, у кого зарплата пятьдесят долларов в месяц. Это обращение оказалось золотоносным. Пусть профессионалы плюются, ужасаясь качеству роликов «семейного» сериала о Лене Голубкове. Как и в мексиканских сериалах, сюжеты элементарные, режиссура примитивная, интерьеры и актеры никакие... Но вот результат?!

Как же так получилось, что, пойдя «не в ту степь», отказавшись от исторического рекламного шика в стиле «Империала» или дизайнерского, как у «Альфа-банка», Бахыт Килибаев заставил всех, от президента до последнего больного бомжа, реагировать на свое детище — интересоваться, верить, ненавидеть и тащить деньги в «МММ»?

Андрей Рапопорт (банкир). Сравнение с сериалом очень верное. Первое, что бросается в глаза, — это масштабность рекламной кампании. Всех поражает масштаб сериалов, которые идут каждый день в течение трех лет. Также поразила и масштабность рекламы «МММ», которую давали ежечасно по всем телеканалам. От нее невозможно было отвернуться, она подавляла.

Частые повторы — концептуально очень важный момент. Насколько я знаю, любой человек расположен к внушаемости, независимо от его интеллектуального уровня. Не зря существует пословица: «Сто раз свиньей назовут, на сто первый — захрюкаешь». А здесь реклама повторялась тысячи раз...

Константин Эрнст (телевизионный режиссер и ведущий). Конечно, никакая эстетически верная для нашей страны реклама сама по себе не может заставить такое количество людей подвергать свои деньги риску. А частое повторение роликов одной фирмы наводит на

мысль, что «она дико крутая и жутко богатая». Все же знают, что телереклама — дорогое удовольствие. А те, кто не задумывается о том, сколько стоит реклама, воспринимают ее, наверное, как воплощение государственной воли. Потому что много лет отечественные масс-медиа были средством, через которое государство общалось с частным лицом. И некоторые люди, особенно пожилые, до сих пор не отвыкли воспринимать сказанное по телевизору или написанное в газете как истину в последней инстанции и одновременно руководство к действию. Если фирма показывает много рекламных роликов, то в сознании она в какой-то мере сливается с образом государства. Не мытьем, так катаньем часто повторяемое утверждение способно сломить любое рекламоупорное сознание.

А.Рапопорт. Это как венерическая болезнь, которая заражает всех, кто с ней соприкоснется. И если вначале она воздействовала только на определенную категорию людей — «группу риска», то потом через них передалась другой части населения, затем третьей.

Владимир Магун (социальный психолог). Совершенно верно. Есть известная закономерность двухступенчатого потока массовой информации. На каких-то людей, лидеров мнения, действует непосредственно реклама. А широкая масса получает подсказку от того, кто пошел первым. То есть по телевизору могут показывать что угодно, но деньги понесут только тогда, когда сосед скажет: «Я сдал и получил».

Виктория Дубицкая (социолог). Тогда, может быть, режиссерская догадка Килибаева состояла в том, что он перенес этого соседа по лестничной клетке на экран? То есть воспроизвел привычную информационную ситуацию, располагающую к доверию?

К.Эрнст. В том-то и дело, что Килибаев вывел «соседа». Я думаю, что зрители отождествляли этих персонажей не с собой, а действительно с теми, кто с ними рядом живет. Потому что о себе человек всегда думает лучше, чем о своем соседе, над которым почти всегда смеется. Как у Маяковского: «Это же не про меня, а про моего соседа». И потому я бы поостерегся утверждать, что доверие вызывали сами герои.

Алексей Левинсон (социолог). Дело не в доверии, а в способе идентификации. Мы провели исследование восприятия рекламы методами глубинных интервью и фокус-групп: женщин старше 45 лет, молодых людей — 20-25 лет и детей от 9 до 12-ти. Клипы «МММ» никогда не назывались в качестве любимых, всегда попадали в нелюбимые. Вместе с тем проверка на запоминание показала, что реклама «МММ» оказалась на первом месте во всех группах. В особенности точно и полно она воспроизводилась теми, кто наиболее горячо ее ругал, и теми, кто утверждал, что не смотрят ее никогда, ибо «не могут переносить».

Негативную словесную реакцию, как показал анализ, вызывало обращение рекламы к персонажам, занимающим по статусу более низкую позицию, чем та, которую приписывает себе зритель. Однако стрела не пролетела мимо цели. Будучи неспособными избежать отождествления себя с Леней Голубковым и его родственниками, люди испытывали от этого острый социальный дискомфорт: «За кого они нас держат!?»

К.Эрнст. Я думаю, что доверие, если таковое и возникло, было вызвано не типажами, а манерой, эстетикой, в которой они были представлены. Грубо говоря, самое сильное воздействие оказала картинка, фактура изображения. Точнее, стереотип телевизионной картинки, который Килибаев процитировал (не побоюсь этого слова) в своих роликах. Ведь визуальная эстетика последних двадцати лет сформирована вовсе не кинематографом, который в России обладал визуальными достоинствами в достаточной мере.

В начале 70-х годов появился даже термин «редакторское телевидение» — ведь телевидением занимались в основном люди вербальные, пишущие. В результате мы имели одни говорящие головы и сплошную болтовню. А визуальность была основана на дурном свете, тупых съемках, отсутствии толковых декораций, корявом монтаже. Все было таким «советским» — серовато-шершавым, слякотным.

Все эти прелести советского телевидения мы легко находим в роликах «МММ». Там есть даже микрофон в углу кадра. Думаю, он просто знаковый предмет для Килибаева, потому что вечно торчащий перед носом говорящего человека черный фаллос — это очень нативно для нас. Так же как и «отвратительное» качество роликов в целом. И качество это отнюдь не сериальское, как принято считать, хотя какие-то мотивы сериала — в частности, знаковость антуража и продолжение сюжета из серии в серию — были, конечно, задействова-

ны. Однако сериалы в нашей стране смотрят не более пяти-шести лет, а за такой период сложно выработать безусловный рефлекс их восприятия.

Кстати, совершенно неорганичное появление в роликах «МММ» «просто Марии» прямое тому доказательство — героям нашей рекламы с ней было просто не о чем говорить, разве что «о погоде». И в этом я не вижу вины режиссера. Такой контакт не мог состояться в принципе, потому что «Мария» — другая, она из иной жизни.

Может быть, я нарочно огрубил, но к нашей «пресной» эстетике телевизионного изображения мы привыкали в течение двадцати лет, так что она нам в любом случае роднее, чем новый минимализм — мексиканский. И в силу давней привычки мы воспринимаем ее без помех.

Иное дело — эстетика роскоши, в которой работают, скажем, Тимур Бекмамбетов с «Империалом», Миша Хлебородов или Федя Бондарчук. Это эстетика ролика, снятого «под Америку»: на кодаке, с хорошо поставленным светом, с переменой фокуса, с камерой, движущейся на тележке, на синеджипе и итальянском кране, с хорошим монтажом, великолепными декорациями и потрясающими костюмами — это всего лишь русифицированная американская реклама, существующая у нас не более пяти лет. К тому же еще и творчески несамостоятельная. Она демонстрирует только умение хорошо снимать, что, конечно, замечательно, но это качество не художника, а лишь подмастерья, который научился хорошо рисовать гипсы. Потрясающих рекламных идей в этой рекламе нет. Ведь клипы «Империала» — это аналог клипов «МММ», только для людей с более высоким IQ, которых она и привлекает своим американизмом. Но среднестатистический человек эту эстетику отторгает. Ему не нужен хороший монтаж, хорошая съемка, он к этому не привык, с этим не вырос, он не может считывать информацию, поданную в таком виде, — просто не знает этого языка. А все, что человек не в силах проанализировать, является для него источником потенциальной опасности.

Я думаю, что Килибаев сознательно исходил именно из этого, когда снимал свои ролики в прежней, всем знакомой и понятной «совковой» эстетике. Его многократно упрекали за качество, но я склонен полагать, что оно-то и является основным достоинством этой рекламы. Вряд ли он стал бы так подставляться, скорее, это была изначальная установка. Хотя не исключено, что ему просто надо было снимать много, но дешево. Нет, такое качество неспроста. Сидят, например, Марина Сергеевна со своим хахалем, а у них спрашивают: «Вы поженились?» Дальше — пауза. Знакомая всем модельная психологическая ситуация, примитивная, как дважды два. И доведенная Килибаевым до состояния идеального газа. Соответственно, и все персонажи — тоже идеальный газ, и весь минималистский, доведенный до знака антураж, в котором происходит действие. Степень условности слишком велика, чтобы быть случайной.

Килибаев — художник, он не побоялся сделать все против правил тусовки. Те же, кто им следует, делают вещи неплохие, но никакие. А все подражания Килибаеву — реклама «Телемаркета», «Хопра» — это жалкое эпигонство, потому что копируется лишь сериалоподобность рекламы, органичная же для нас посконность картинки не учитывается. И реклама не работает.

Когда Квентин Тарантино сам снимает по собственным сценариям, у него получается тонкий стёб, насмешка над американским серийным кинематографом и над самим собой. Стёб, в котором эстетика изображения так же важна, как все драматургические ходы. А когда по сценарию Тарантино снял фильм Оливер Стоун, то сделал он это всерьез — «по-честному», «по-настоящему». Не смог соблюсти дистанцию между материалом и способом его обработки, необходимую для стёба, — и получилась дикая гадость и клюква. Тарантино эту дистанцию везде соблюдает, и в его фильмах есть должный коэффициент отстраненности. У Килибаева он тоже присутствует, в то время как у остальных пока — только пафос.

Алексей Тарханов (искусствовед). Первая русская реклама строилась в традициях старой рекламы и старой рекламной графики, всех этих «Ну-ка, отними» и «Зубной порошок «Особый». Эрнст совершенно прав, заметив это на уровне техники исполнения и качества изображения. Но есть еще одно: режиссер сделал своими персонажами не рекламных героев, а самих потребителей рекламы, той самой — старинной. Именно они в прежнее время кротко пили томатный сок и летали самолетами «Аэрофлота». Вернее, потенциальные жертвы рекламы стали ее героя-

ми. Бахыт Килибаев в своем действительно трогательном сериале прославил несчастных вкладчиков «МММ», дав им, по крайней мере, моральную компенсацию. Потому что сейчас «Я был вкладчиком «МММ» объединяет не хуже, чем «Я воевал на 1-м Белорусском». При этом ответить: «А я вкладывал деньги в «Чару» — верх неприличия. Тем не менее реклама «МММ» — один из лучших отечественных сериалов последних лет. В какой-то момент он уже перестал быть рекламой, и внутри него тоже можно было продавать рекламное время. Реплики героев стали крылатыми выражениями, с крыльями по пять метров каждое. Немало людей смотрели эти ролики просто как кино, без малейшего желания сыграть вместе с героями в азартные игры.

А.Рапопорт. Не стану спорить, но думаю, что основой коммерческого успеха этой рекламной кампании было все-таки ежедневное объявление о повышении курса акций, а не герои и не сюжет. Когда сто раз на дню сообщают, что стоимость акции повысилась на пятьсот рублей, в первую очередь захватывает именно это.

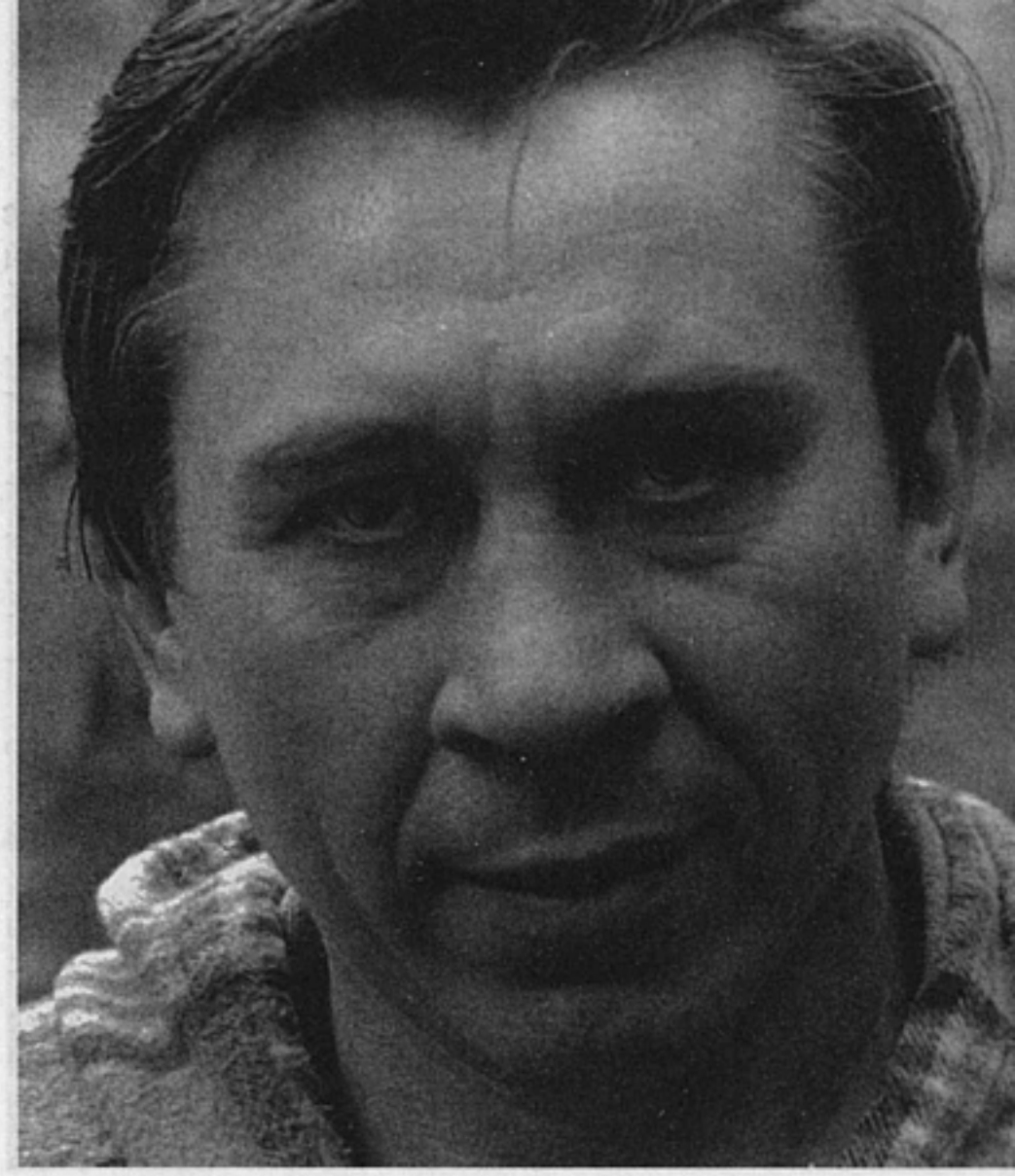
Очевидно, что реклама «МММ» породила целое социальное явление, а оно определяется в большей степени масштабом, чем режиссурой или еще чем-либо. У социального явления каждый может найти свои предпосылки — психологические, экономические, какие угодно, они все будут уместны.

Воспринимает ли героя общественная среда? Да, воспринимает, потому что таких, как Леня Голубков, много. Предрасположена ли к «пирамиде» экономика? Да, предрасположена, потому что люди не могут нормально заработать, а тут сдал деньги — и получай прибыль, ничего делать не надо. Эффективна ли сериальность в психологическом плане? Да, эффективна, поскольку роликов было так много, что все ждали продолжения.

Но ни одна из этих причин не объясняет целиком феномена «МММ», в то время как масштабность, массированность, непрерывность являются всеобъемлющим объяснением возникновения такого социального явления, как «МММ».

В.Магун. Но если самое важное — это просто долбить по мозгам, тогда весь наш разговор об эстетической стороне этой рекламы имеет вторичный характер.

А.Рапопорт. Если рассматривать рекламу как часть маркетинга для продвижения товара — то вторичный. Но помимо конкретной маркетинговой задачи, которую, кстати, ролики «МММ» выполнили блестяще, реклама, хотим мы того или нет, имеет и определенный культурный уровень, который задается сугубо художественными параметрами ролика. Ведь если человек не заинтересован во вложении своих денег, он смотрит его просто как зритель. И если говорить о рекламе как о средстве определенной культурной селекции, способе трансляции неких социальных идеалов, то реклама «МММ» не создала положительных образцов поведения, к которым стоит стремиться. Мы здесь не только строим новые экономические отношения, мы — в какой-то степени еще и миссионеры, живущие среди народа, не знавшего цивилизации. В каких-то, казалось бы, чисто внешних вещах, даже мелочах, в том числе и в рекламных роликах, мы должны показать, что тот образ жизни, который мы предлагаем, действительно лучше, удобнее.



Леня Голубков — Владимир Пермяков. Фото Е.Камгина

В.Дубицкая. Мне кажется, главная задача, которую ставил перед собой и блестяще решил Килибаев, состояла в том, чтобы быть понятным как можно большему числу людей.

Д.Дондурей. Это дает нам право утверждать, что Мавроди, в отличие от остальных рекламодателей, заигрывал именно с так называемым простым человеком?

А.Рапопорт. Может быть, я скажу сейчас очень циничную вещь, но сами по себе люди никого не интересуют. Всех интересуют, как говорил еще Маркс, потребительские свойства. Мне по большому счету наплевать, какой клиент ко мне пришел — с наколками или без.

Просто сейчас наш банк в состоянии обслужить, скажем, не более десяти тысяч человек. И потому, когда мы делаем рекламный ролик, мы думаем о том, что на него должны среагировать именно десять тысяч человек. Не менее, но и не более.

Мавроди, думаю, тоже было безразлично, кто к нему придет. Но у него была другая задача. Ему нужно было собрать как можно больше денег. Отсюда и характер его рекламы.

В.Дубицкая. Поэтому, наверное, Килибаев в своих рекламных роликах сделал ставку на «мелочи жизни», на повседневность, которая объединяет всех. Каждый из нас — неважно кто, человек с наколками или кандидат наук, — сразу же опознает ситуацию разговора на кухне, разговора о том, о сем: о мужьях, о детских соплях, о сломанных сортирах, о том, что вчера готовили на ужин и что сегодня купили в магазине.

Можно, конечно, говорить о высоких ценностях, но они у всех разные. А огорчения в жизни у всех одинаковые — в парикмахерской плохо постригли, в магазине обвесили, в метро толкнули. И радости одинаковые — мясо по дешевке купили, ребенок пятерку по алгебре принес. Любой трудовой коллектив, вне зависимости от того, чем он занят, был у нас в некотором роде той же кухней.

А.Левинсон. Именно благодаря этой обыденности в клипах активно действовал еще один персонаж. Он был представлен закадровым голосом, который произносил аббревиатуры в конце каждого клипа, обозначая скорее не авторство, не подпись, а адрес для обратной связи. Голос этот выше такой практической штуки, как АО. Он принадлежал субъекту, наделенному явственными признаками сверхъестественного. Этот субъект — вне мелочей жизни, вне кадра, он невидим (и, быть может, неведом) Лене и другим персонажам. Главное — зрители понимали, что Голос оценивал поступки Голубковых с позиций куда более значительных, чем их обычный человеческий мирок. Иными словами, он как бы давал санкцию свыше на их действия. А принимали эту санкцию зрители, причем не только те, кто прямо почувствовал в себе этого Леню, но и те, кто сам норовил занять по отношению к герою позицию немного свысока.

Именно этим распределением дистанций между героем, зрителем и Голосом обеспечивалась выдающаяся суггестивная сила этой рекламы.

Лев Карахан (кинокритик). Реклама «МММ» представляет целый семейный клан, состоящий из нескольких групп. Помимо Марины Сергеевны и Лени Голубкова с его братом есть и молодые ребята, которые «лопухнулись» с какими-то своими коммерческими планами и могут восстановить капитал только с помощью «МММ», есть парочка, беседующая с «просто Марией» о погоде, о молодежной моде. Но при этом молодежная линия рекламной кампании является самой слабой, самой абстрактной. Даже в художественном отношении.

В.Магун. Я думаю, что на молодых эта рекламная кампания вообще не рассчитана, не для них все эти сюжеты и лозунги. Мне кажется, что по-настоящему они начинают действовать только начиная с возрастной группы Лени Голубкова, то есть они рассчитаны на людей средних и старших возрастов...

Л.Карахан. ...получивших советское воспитание. Мавроди апеллирует к сознанию, достававшемуся в наследство от социалистической системы, к конкретным носителям такого сознания. И это в то время, когда строится капитализм, требующий вроде бы какой-то иной психологии. Возникает вопрос: отомрут ли эти рудиментарные формы или они будут эволюционировать, и будущее страны сулит лишь подновление стереотипов?

А.Рапопорт. Мне кажется, мы идем к чему-то более простому, более удобному, чем прежняя жизнь. Вот ко мне приходит клиент с обычным портфелем и говорит: «Мне бы денег взять и в портфеле перевезти». А я ему объясняю: не надо их так возить, лучше взять кредитную карточку. Банковская система формирует более простые, удобные стереотипы поведения.

Л.Карахан. Что вы имеете в виду? Ведь простота человека с наколками или Лени Голубкова — это, собственно, и есть настоящая простота. А ваша простота — компьютера и кредитной карточки — это уже какая-то другая, сложная простота...

А.Рапопорт. Если рассматривать простоту и сложность как отвлеченные понятия, мы не обнаружим в них особого смысла. Простота

становится содержательной лишь тогда, когда мы говорим о ней в связи с чем-то конкретным. Допустим, всем известная простота американцев — это не простота вообще, как категория, а простота, возникающая оттого, что каждый из них стремится занять какую-то нишу в обществе и иметь материальные блага. Под эту цель он и подстраивает всю свою жизнь, упрощает ее. То есть он овладевает профессией, а потом нацеливает себя только на производство продукта, который можно обменять на деньги в обществе. Это и является для него ценностью. Такая простота «в связи» мне понятна.

В.Магун. Есть два рода простоты. Одна — как примитивность. И когда мы говорим «наш простой человек», мы имеем в виду примитив. А другая — воспользуемся термином Пастернака — «неслыханная простота», которая есть результат сложнейшей деятельности и длительных усилий. Вот, например, компьютер. Громадные интеллектуальные усилия были затрачены на то, чтобы создать совершенную машину, собираемую по принципу простого детского конструктора. Да и пользоваться компьютером может каждый.

А.Рапопорт. Та простота, о которой я говорю, — не самоцель, а простота направленная, то есть имеющая вектор направленности на какую-то цель.

Мы же всегда были сложными. И сложность наша самодовлеющая, сложность вообще. Когда человек, действительно стремящийся к простоте, осознает необходимость решения какой-то задачи, он идет и решает ее, пытается решить. Допустим, надо пройти десять шагов и повернуть направо. Понятно? Понятно. Пошел и повернул. Если же человек сложен, он начнет размышлять на эту тему: а зачем мне делать эти десять шагов? Не лучше ли сделать пять или семь? И тут наступает перегрузка, интеллект отключается: «Да пошло оно все!» И человек вообще никуда не идет. Лежит на диване и рассуждает. Не случайно для нас так важны образы Обломова или Васисуалия Лоханкина и все эти рассуждения о роли интеллигенции в мировом процессе. Я просто убежден, что наши проблемы возникают только от нашей сложности. Упростить бы ее. Что на практике, кстати, блестяще сделал Мавроди: он упростил процедуру, и она стала понятна всем.

В.Дубицкая. В этом смысле американское общество потрясающе технологично, потому

Юля — Е.Михайловская. Фото Е.Камгина

что обеспечивает в любой ситуации предельную простоту принятия решения. Такое общество — система хорошо подогнанных друг к другу предписаний, программ поведения. Все решено заранее, остается только правильно вести себя в этом социальном мобиле.

Например, профессиональный тест врача включает вопрос: «Что вы будете делать, если на ваших глазах умирает человек, но в этом штате вы не имеете лицензии на медицинскую практику?» Правильный ответ: «Вызову врача». И никаких нравственных проблем, никаких угрызений совести в случае летального исхода.

Л.Карахан. Но летального исхода не будет. В таком хорошо организованном механизме «скорая помощь» приезжает вовремя.

В.Дубицкая. Возможно. Хотя люди везде смертны. Но дело в другом. В обществе с высоким уровнем неопределенности, в котором путешествие к теще на блины приходится начинать с изобретения колеса, буквально каждое принятие решения поднимает шквал нравственных проблем. Насквозь фальшивых, потому что к сути вопроса они отношения не имеют. Вот молодой режиссер провел удачную рекламную кампанию, сработал профессионально, а рекламодатель оказался авантюристом — откуда-то из нафталина появляется «вечная» проблема ответственности художни-

ка. Но можно ли высокими нравственными устремлениями подменять отсутствие экономических или юридических условий работы этого художника? В конце концов все нравственные искания, которыми мы так гордимся, сводятся к одному: действовать или нет в условиях социальной разрухи, — потому что других условий у нас просто нет.

Д.Дондурей. Да, ведь существует мнение, что в России люди большей частью бездельники и лентяи, работать не любят. Может быть, это мнение неправильное, несправедливое, но оно существует до и после Салтыкова-Щедрина. Не убивает ли это мнение все наши тонкие рассуждения о простоте и сложности?

Л.Карахан. Можно ли в таком случае сказать, что реклама «МММ» как-то воспитывает лентяев, приближает их к решению задач, которое призвано упростить жизнь?

Елизавета Листова (журналист). Вряд ли. Дело в том, что для новых, только входящих в нашу жизнь понятий Мавроди, кажется, нашел очень хитрый эквивалент среди старых и милых сердцу представлений людей о жизни. Ведь он играл в основном на семейственности и на мифе о халяве. Все сюжеты рекламных роликов и есть реализация этой самой халявы, поскольку в них не было продемонстрировано никаких усилий по зарабатыванию денег. Все герои, и старики, и Марина Сергеевна, и Николай Фомич, и среднее поколение — Леня Голубков с братом и женой, и даже молодые Игорь и Юля, все они в кадре сидят — кто на диване, кто за чайным столом. И только говорят о том, что их благосостояние растет.

А.Тарханов. Конечно, эта реклама эксплуатировала привычные ходы русской сказки. Скажем, в роли сказочной щуки выступала таинственная, безликая «МММ». Благодетельность «МММ» была доказана еще тогда, когда она (или оно?) возила москвичей бесплатно в метро.

Развязка, конечно, оказалась не очень приятной, потому что щука сначала честно выполняла принятые на себя договорные обязательства, а потом жестоко «кинула» Емелю, Леню и немолодую Марину Сергеевну.

Это был поворотный пункт в рекламной кампании, потому что «МММ» открыла личико, которого справедливо стеснялась. Сказка была подпорчена, когда билеты в рай, предложенные вкладчикам вместо денег, обнаружили, что «это самое АО «МММ» — немолодой толстый господин в очках, окруженный коллекцией бабочек. Вопрос о том, можно ли вообще доверять деньги коллекционеру, мы оставим за кадром. А потом выпуски новостей с автоматчиками и адвокатами, письма в «Известия» — сказку окончательно разрушили. Обманутый щукой Емеля не стал бы писать в «Известия», а в тридевятом царстве не властен ОМОН. Реальная жизнь оказалась не в пример безобразнее и непонятнее, чем придуманная.

К.Эрнст. Видимо, вопрос об участии в этой рекламной кампании автоматчиков, адвокатов и ОМОНа нам, по причине недостатка информации, тоже придется оставить за кадром. Тем более что практически невозможно установить, связан ли размах деятельности «МММ» именно с рекламой этой фирмы. Ролики, конечно, способствовали масштабности, они позволили в течение полугода держать тему «МММ» на устах. Они и сняты были «впопыхах», репортажно, так что вызывали ощущение постоянного headline. Но желание увидеть в этом фантастический успех масс-медиа, образец манипулирования сознанием неоправданно. Ведь никто до «МММ» такого не предлагал: ничего не делай, сиди себе, и правда, как Емеля на печи, только принеси деньги, а завтра получишь больше. Сработала именно психология халявы.

В.Магун. Не слишком ли многозначно в нашем разговоре используется слово «халява»? За последний очень короткий период — с 1989 по 1992 год — в нашей стране резко изменилось значение многих понятий, в том числе тех, что связаны с «трудом» и «бездельем». И хотя нелегко строго научными методами зафиксировать подобные сдвиги в сознании людей на коротком временно́м отрезке, некоторые из них все же были обнаружены ВЦИОМ и описаны Юрием Левадой. Среди условий, которые, по мнению людей, способствуют успеху в жизни, труд покатился вниз: 45 процентов в 89-м году и только 32 — в 92-м. Труд в старом, ограниченном понимании — как вкалывание, исполнение предписанного у станка или сидение за письменным столом. А теперь Марина Сергеевна должна следить за курсом акций, читать газеты, вышагивать по лестнице туда-сюда, поддерживать связи со знающими «экспертами». В старой, дорыночной экономике это, конечно, трудом не считалось. А в нынешнем наборе необходимых условий успеха в жизни «большие связи» и

«умение вертеться» подскочили ровно на те же 13 процентов, которые потерял пункт «упорно и целеустремленно работать». Если избавиться от отрицательных коннотаций, то «вертеться» и «устанавливать связи» — тоже серьезная деятельность, а не халява.

Любопытно, что в какой-то момент заказчик рекламы как бы спохватился и заставил Леню Голубкова сказать: «Я не халявщик», заставил его переделывать график покупки шубы и квартиры в график выкупа и ремонта экскаватора и т.п. По-моему, это был фальшивый ход, своеобразная дань старым ценностям, идущая вразрез с общей прокапиталистической направленностью данного рекламного сериала.

Л.Карахан. В таком случае какой же капитализм строится в рекламе «МММ»?

В.Магун. Если использовать классическое социологическое противопоставление, то с развитием капитализма происходит переход от gemeinschaft к gesellschaft. То есть от общинности, универсальности первичных, неформальных, личных, натуральных отношений доверия к более формальным, обязательственным, оформленным документально. Капитализм — это контрактное общество.

Как же действует Сергей Мавроди? Новый поворот рекламной кампании «МММ» (в «тюремный период») отмечен появлением лозунга: «Принцип взаимного доверия выше принципа взаимных обязательств». «Доверие» стало ключевым словом. «Новая форма отношений между нами — через добровольное пожертвование», — написал Мавроди из тюрьмы в конце августа 1994 года. Это, по его мнению, поможет «МММ» избавиться от налогов, ибо из нынешней инструкции следует, что добровольные пожертвования налогом не облагаются. И теперь никто никому ничего не продает, а существует милая, трогательная, почти семейная связь.

Вот такой неклассический симбиоз традиционных социально-психологических связей и рыночной экономики. Возможно, он вполне адекватен переживаемому нами переходному периоду от социализма к капитализму.

Д.Дондурей. Я согласен: капитализм у нас получается пока что очень интересный, с архаической подосновой. Вот и феноменальный

Елизавета Андреевна — В.Ермольева. Фото Е.Камгина

успех рекламной кампании «МММ» имеет не простое, а, как выражаются рекламисты из «Сэлдома», очень простое объяснение. Килибаев угадал, актуализировал не заурядные конкретные потребности, а глубинные архетипы национальной культуры, записанные на генном уровне в каждом бывшем советском человеке. Доверчивость, ожидание ниспосланного с неба богатства, упование на чужой труд, волю, чью-то ответственность. Неумение ни работать, ни отдыхать, привычная ненависть к начальству, океан бессмысленной работы. И все это помножено на обыденную сентиментальность, повторы и «картон» телекартинки.

Родимый носитель всех этих добродетелей — строитель капитализма по-русски и есть главный потребитель и одновременно агент такой рекламы. Он уже на подсознательном уровне прекрасно ориентируется в жизненном пространстве, обозначенном, среди прочего, двумя самыми знаменательными, на мой взгляд, высказываниями нашего времени: «Пап, а пап, мы тут сидим, а денежки идут» (слоган «Телемаркета») и блистательной сентенцией нашего премьера: «Хотели как лучше, а вышло как всегда».

МЫ БЫЛИ, ЕСТЬ И БУДЕМ!

Фото Е.Камгина

БАХЫТ КИЛИБАЕВ:

«Я и Леня Голубков — такие, как все»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ В. ДУБИЦКАЯ

Виктория Дубицкая. Когда я сейчас наблюдала за вашей работой на съемочной площадке, мне показалось, что вы делаете свои рекламные ролики, как когда-то Чаплин снимал комедии: без сценария, сочиняя мизансцены и реплики актеров по ходу действия.

Бахыт Килибаев. Да, так и есть. И слова, и детали — всё рождается на площадке. А сочиняют все — вы же видели. Вся группа в этом участвует. Вы обратили внимание на «шурина из деревни»? По-моему, он архетипичен, хотя и не артист: мы вместе монтируем эти ролики. Он сам придумал этого персонажа и сам играет его.

Архетипичность — основа кинематографа. Вот «шурин» похож на, скажем, Проскурина, на многих других артистов того же типа. Или возьмем Аль Пачино и Дастина Хофмана — другой очень яркий тип. Или Ричард Гир — по всему миру есть актеры, на него похожие. И всякий тип подразумевает какое-то общее прошлое со всеми.

В.Дубицкая. Если мы все от Адама и Евы, то это не удивительно.

Б.Килибаев. Каин и Авель — не просто имена, это архетипы. К неким универсальным прообразам должны отсылать и герои наших роликов. А сюжеты рождаются из практических задач, которые ставит руководство фирмы. Базовые идеи кампании необходимо довести до максимально широкого числа телезрителей.

В.Дубицкая. Кто-нибудь ставит перед вами задачи, как это принято в практике рекламы на Западе?

Б.Килибаев. Нет, специалистов по рекламе, психологов у нас нет. Я участвую в разработке кампании, адаптируя ее основные принципы к конкретным ситуациям. Переводчик мне не нужен. А сочиняем мы все вместе, не делим, чья идея, чьи образы, чьи диалоги. Стремление все поделить идет от системы оплаты. А мы не гонорары за съемки получаем, мы — «МММ-студия», это наша обычная работа.

В.Дубицкая. От кинематографистов можно услышать мнение чуть ли не о примитивности того, что вы делаете. В профессиональном отношении все слишком просто. «Арт пикчерз», например, снимает ассоциативную рекламу...

Б.Килибаев. Давайте начнем с предыстории. Вот пришли наши киношники в рекламу. К этому времени уже сложились некие профессиональные стандарты, определенные развитием американской традиции рекламы или другими признанными в мире образцами. Западная телереклама была основана на технологии, которой у нас не было. И все выдрючивались, чтобы добиться этого качества без необходимой техники. Это абстрактная задача. Она существует сама по себе, как возможность реализации каких-то потенций конкретного человека. Но такая работа, такая реклама в итоге обращена к профессионалам или к заказчикам, для которых это повод «заколотить понты», сказать: «Вот это — классно, это — Америка!» Мы в «МММ» делаем принципиально иное.

В.Дубицкая. Вы не состязаетесь с другими рекламщиками, а обращаетесь к людям?

Б.Килибаев. Вот именно. И к этому меня с самого начала работы над рекламной кампанией подталкивал Сергей Пантелеевич Мавроди. Я уже был профессионалом с именем — или так думал. Поэтому я сопротивлялся, упирался.

В.Дубицкая. Вам пришлось преодолевать кинематографические стереотипы?

Б.Килибаев. Еще как! Я просто ломал себя. Но нас интересуют 98 процентов населения, а не те, кто смотрит на них свысока. Это принцип всей нашей работы. Я стал думать: «А кто эти люди? Как с ними говорить?» И понял: да к ним же никто никогда не обращался! Таких людей как бы и нет для наших средств массовой информации.

В.Дубицкая. Но как же, как же? А Владимир Вольфович?

Б.Килибаев. Для меня важно, насколько нравственно это обращение. Использовать их как инструмент для достижения своей цели — это одно. Вы можете мне верить, можете не верить: я считаю себя точно таким же человеком, как те, для кого я снимаю. Я люблю своих персонажей. Никогда над ними не смеюсь, не считаю их быдлом. Их проблемы для меня важны и очевидны. Мне интересно разбираться в их судьбах, в том, что с ними сейчас происходит. В этом сильная позиция нашей рекламы, нашего обращения. Я отношусь к людям с уважением.

Ирония в рекламе вовсе не относится к нашим персонажам. Это ирония вообще. Это моя черта, мое отношение к жизни, к себе, ко всему, что я делаю. Творчество — еще и игра.

В.Дубицкая. «Нормальная» реклама предъявляет потенциальному потребителю то, что может дать ему производитель товаров или услуг. Например, «Тибет» обещал такой-то процент по вкладам. Жевательная резинка «Орбит» может восстановить кислотно-щелочной баланс во рту после еды. А ваша реклама построена иначе. Она говорит с каждым о каких-то близких, понятных вещах, значимость которых, впрочем, не выходит за рамки повседневности: от новой пары сапог до поездки в Америку. Обозначив несколькими штрихами некий архетипический для массового сознания образ желаемого будущего, вы внезапно, нелогично, произвольно — как вагончик к локомотиву — подцепляете АО «МММ». Откуда такой принцип построения рекламы?

Б.Килибаев. Хотелось, чтобы телезрители идентифицировали себя с нашими персонажами. Но если бы мне с самого начала сказали, что надо создать героев таких-то и таких-то, я не придумал бы Леню Голубкова. Это естественный процесс, он развивается сам по себе и требует каких-то шагов. Сегодня я оказался в русле этого процесса.

В.Дубицкая. Рука пошла? Рука мастера?

Б.Килибаев. Рука — да, но водит ею тот Мастер, с большой буквы...

В.Дубицкая. А конкуренты у вас есть? На пятки никто не наступает? «Телемаркет», например — там у рекламных героев тоже уже семьи появились, народились дети...

Б.Килибаев. В рекламе нужно делать дело, решать практические, а не художественные задачи. При этом надо пользоваться методами самыми очевидными и действенными. В этом смысле мы были первопроходцами. Но сейчас на экране шквал рекламы, использующей наш подход. Буквально через месяц после начала нашей кампании появились сюжеты с простыми, вроде бы, героями. Но в этом чувствуется какая-то фальшь. И она заключается в том, что люди, делающие эту рекламу, не столь оголтело, как я, верят в те идеи, которые они рекламируют.

Для меня — не знаю, поверите ли вы — АО «МММ» не работа, это жизнь. Я не наемный работник и все это делаю по убеждению, так как уверен: все это здравое, нормальное дело.

В.Дубицкая. Это вы говорите уже не о рекламной кампании, а об акциях АО «МММ»?

Б.Килибаев. Бизнес — это свободное предпринимательство. Здесь ключевое слово — свободное. Раньше «свободным» было только государство, только у него был выбор. Потом государство мелкими шажками стало уступать пространство свободного выбора другим субъектам. Как только «разрешили» кооперативы, Мавроди тут же организовал кооператив. Потом возникли юридические условия для создания других форм предпринимательства с частным капиталом. И здесь впереди был Мавроди.

В.Дубицкая. Таким образом, он как будто вел символический диалог с законодателями?

Б.Килибаев. Да, но всегда опережал неповоротливую законодательную систему. И в этом смысле он на самом деле лидер российского бизнеса. А вот состояние законов, которые действуют в настоящее время, — это просто безрассудство какое-то. Мы все, сами того не подозревая, находимся в состоянии войны с государством. И эту войну, на мой взгляд, государство объявило своим гражданам.

В.Дубицкая. Про войну я уже слышала от «новых русских». От президента одного крупного концерна. Но он объясняет это иначе: «Сегодня вся собственность России, вся ее земля, недра — все это никому не принадлежит. А через пять лет ничьей собственности на карте России не останется. Как это произойдет? А так, как это показано в популярной американской картине «Далекая страна». Где-то на Диком Западе свободную пока землю разделили на участки, выстроили всех жаждущих стать землевладельцами, дали старт, и начались бега: землю получит тот, кто первый застолбит свой участок. А пока идет «честное состязание» претендентов, многое происходит за кулисами: обманы, подкупы, предательства, убийства. Вот и мы все сейчас на такой войне!»

Но мне лично с этим не хочется соглашаться. Пусть в этой войне участвуют предприниматели, причем крупные, и, наверное, государство — вернее, крупные политики, чиновники. Но мы-то — мирное население. Пожалуйста, воюйте между собой, но цивилизованно, чтобы мы могли в этой войне выжить. По-вашему, получается, что раз АО «МММ» — лидер российского бизнеса, значит, оно в самом центре военных действий. Но мирное-то население разве может ему доверять?

Б.Килибаев. Вопрос доверия — это вопрос выбора каждого конкретного человека. Я на него могу ответить положительно. Но доверие еще нужно заслужить — это не то, что декларируется или поддерживается какими-то прессинговыми мерами.

В.Дубицкая. Но вы-то используете самое мощное средство суггестивного воздействия — телеэкран — для того чтобы вызвать доверие к действиям именно АО «МММ».

Б.Килибаев. Реклама в таком деле не обеспечила бы успеха, если бы обещанное не подтверждалось. Рекламная кампания как таковая — это просто объяснение каких-то вопросов, некой технологии, вот и все. Ведь что происходило? С определенного момента начали работать другие механизмы. Сто тысяч человек, которые стали реальными вкладчиками АО «МММ», — это миллион тех, кому конкретно кто-то, своим примером доказал, что это получается. Брату, сестре, отцу, матери, родственникам... Они тоже пошли, купили акции, сдали и получили деньги. Уже без рекламы, просто потому, что они доверяли этим людям. Еще умножьте на десять. Живые люди были нашими лучшими рекламными агентами. Представлять, что все это — результат одной телерекламы, величайшая глупость.

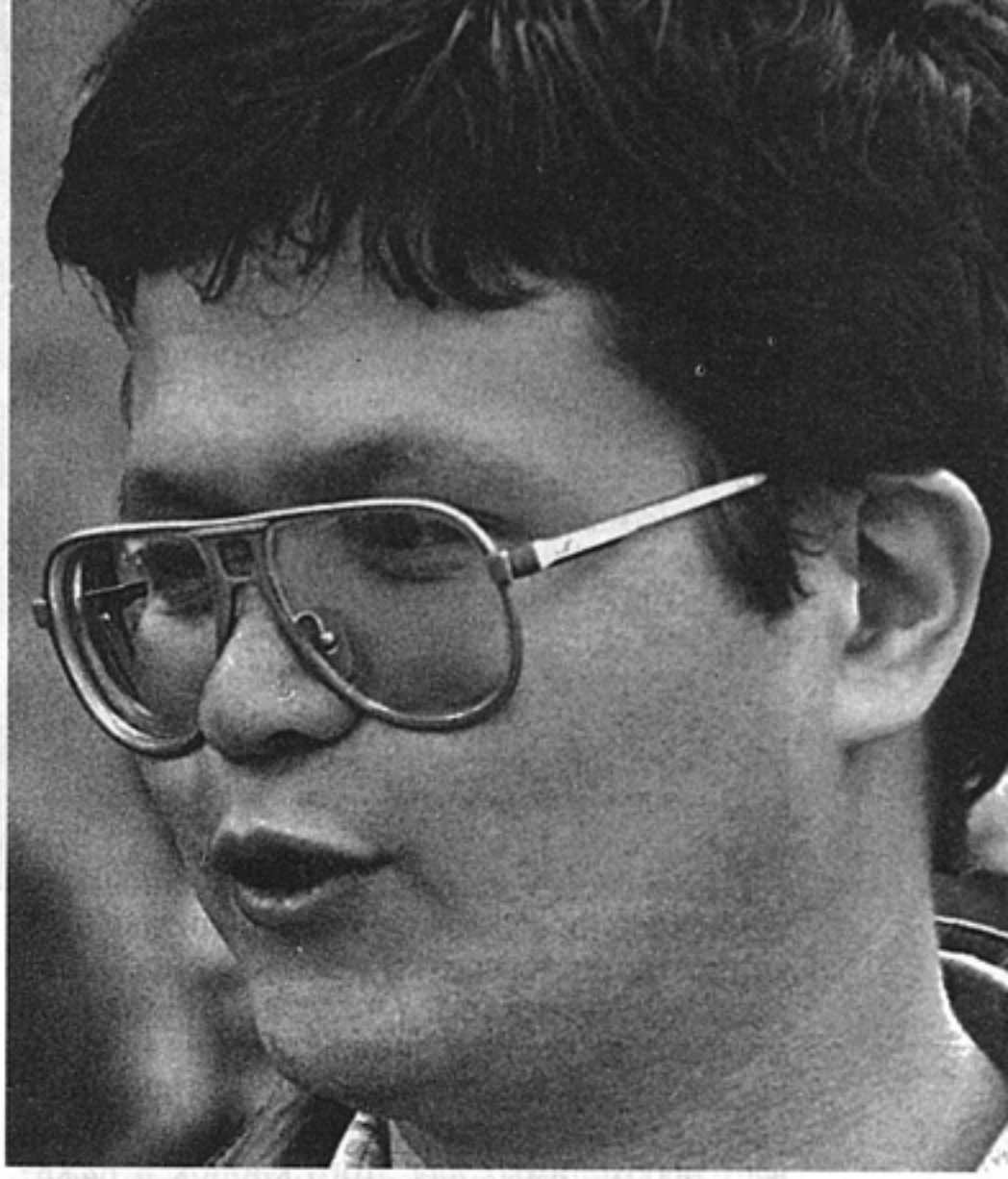
В.Дубицкая. Вообще, то, что вы сейчас говорите, — это азы теории рекламы. Не имеет смысла в рекламном обращении подчеркивать те качества товара, которыми он не обладает или которые не важны для покупателя. Это просто неэффективно. Странно, но у нас этого не хотят понимать. Наверное, потому, что мы — народ с уже генетически закрепившимся опытом манипулирования массовым сознанием.

Вот вы сказали, что доверяете АО «МММ». Но тогда я хочу понять, в какой степени вы готовы взять на себя ответственность перед миллионами телезрителей за то, что вы им предлагали?

Б.Килибаев. У меня было множество контактов с этими людьми, я получал невероятное количество писем, адресованных, конечно, не мне лично, но я их очень внимательно читал. Письма такого содержания: «Я поставил на себе крест, я не видел никакой возможности вписаться в эту жизнь, чувствовал себя выброшенным за борт. А сейчас я понял, что эта экономическая реформа может дать шанс и мне».

В.Дубицкая. Конечно, в новой ситуации нужны новые ориентиры. Старые навыки уже не могут служить основой правильного решения, не позволяют предвидеть последствия своих и чужих поступков. Люди как будто оказались в нравственной пустыне.

Б.Килибаев. Если человеку нечего есть, если его проблемы связаны с удовлетворением насущных потребностей, то он не может быть морален, великодушен и т.д. Он только некое физиологическое существо, жаждущее того или другого. И нечего в этой ситуации с него спрашивать. Это люди без моральных ориентиров. Таково реальное положение, в котором оказались очень и очень многие. Именно об этом они нам и писали.



Б.Килибаев. Фото И.Лапшина

В.Дубицкая. Вы хотите сказать, что игра с разного рода акциями дает людям не только ощутимые блага, но и новые жизненные ориентиры? Вы, что же, получается, цикл учебных фильмов снимали?

Б.Килибаев. Во всякой шутке есть доля правды. Во что нас учили верить: «Надо работать, сколько есть сил. И тогда, может быть, кто-нибудь скажет, что твой труд кому-нибудь нужен. И тебе, может быть, дадут зарплату, которая обеспечит тебе то или се». С этим мы родились и с этим прожили. А кто нас учит жить в современных условиях?

В.Дубицкая. Летом, в самом начале скандала вокруг АО «МММ», вы могли — вместе с Мавроди — чувствовать себя почти Робин Гудом, защитником обездоленных, — молва, общественное мнение были на вашей стороне. А сейчас в массовом сознании отношение к АО «МММ» сменилось на противоположное. Как вы это переживаете?

Б.Килибаев. Ну, с этим-то все понятно. Давали деньги — были хорошие, отобрали деньги — стали плохие. Никто не задает вопрос: почему? Почему и кто дает? Или почему и кто отбирает? Что об этом говорить? Нужно заниматься своим делом — так, как ты сам его понимаешь.

В.Дубицкая. Вы, кажется, презираете этих людей, мнением которых так легко управлять — если, конечно, имеешь деньги?

Б.Килибаев. Нет. Я их понимаю. Так было и

так всегда будет. Но если я понимаю, как мне кажется, больше, чем многие из акционеров АО «МММ», то я и вижу проблему в другом: в чьих руках деньги? Кто может давать или отбирать, «формировать» общественное мнение? И во имя чего ведется эта игра?

Я теперь стал тертый калач, приобрел опыт, которым мало кто у нас обладает. Доверия к политическим структурам у меня уже давно нет. Но все оказалось проще, чем я думал. Я теперь очень хорошо понимаю, что такое политика. Я устал от этого, честно говоря. Чувствую даже физическую усталость.

В.Дубицкая. Ваш патрон напрямую занялся политической деятельностью. Не собираетесь ли вы последовать его примеру?

Б.Килибаев. У меня нет желания заниматься политикой ни в какой форме. В политике надо конкретно знать, чего ты хочешь, и иметь адекватные цели средства. У каждого из тех, кто на моих глазах реально воздействует на политику, есть свой конкретный мотив. Например, стать богатым. Тогда имеет смысл добраться до всех необходимых для этого кнопок и нажимать на них. У меня таких намерений нет.

В.Дубицкая. Дело только в отсутствии побудительных мотивов?

Б.Килибаев. Нет, политика — это та сфера, с которой я не хочу иметь ничего общего. Политика вообще существует как бы отдельно от реальной жизни. Но этот замкнутый мир, со своей моралью, со своими ценностями и целями, функционирующий по своим внутренним законам, влияет — и сильно влияет — на жизнь простых людей. Это плохо. Мы все, всё население страны, оказываемся заложниками в чужой игре. Я никак не могу перестать удивляться тому, что вокруг огромное количество нормальных людей, а определяет жизнь горстка скотов.

В.Дубицкая. Вы видите какой-либо выход из этой ситуации?

Б.Килибаев. Нет, это касается не только нас, а мира в целом. Сегодня цивилизация находится в кризисе. Это уже случилось. Жизнь еще реализует заложенные в ней программы, но на самом деле мы уже летим в пропасть. Сейчас смешно говорить о локальных проблемах. Сегодня от поступка одного дурака политика зависит судьба мира.

В.Дубицкая. Звучит впечатляюще, но как-то неубедительно.

Б.Килибаев. А я поясню. На протяжении всей истории человечества, с самого ее начала, грубо говоря, на всех не хватало еды, и это обстоятельство определило то, что среди всех психологических рисунков, возможных для человека, актуализировался и закрепился в культуре единственный — властный тип — и человека, и человеческих отношений. Стало нормой отбирать, грабить, насиловать. Цивилизация стоит на том, что жить за счет другого — нормально. Тип властителя интересен, привлекателен, героичен, он — пример для подражания и объект зависти.

В.Дубицкая. Властитель ведь не только отбирает, он и кормит, защищает?

Б.Килибаев. Вот именно. Но сегодня-то он этой функции больше не выполняет. С современным оружием, изобретенным в XX веке, воинственность как личное качество не имеет ценности.

Реализация властного типа в культуре — и культуры властного типа — всегда приводила к накоплению и обществом, и отдельным человеком неиспользуемых средств. Гипертрофированная жадность — вот символ цивилизации.

Тип отношений между людьми заложен не в технологии и не в экономических законах. Он в нашем сознании, именно он и реализуется в жизни. Властвовать — это разрушительный принцип. Но мы обречены властвовать. Или подчиняться.

В.Дубицкая. И этим определяется поведение в политической сфере?

Б.Килибаев. Не только.

В.Дубицкая. А вот вы — властный руководитель, режиссер?

Б.Килибаев. Наверное, нет. У меня просто потрясающая группа. Мы сняли фильм «Гонгофер», который финансировала «МММ». И, как в кино всегда и происходит, группа к концу фильма сработалась. Люди начинают понимать друг друга, когда повода для понимания уже нет.

Да и в целом, где-то в январе прошлого года, я почувствовал: возникает некая сила. А задач-то, сопоставимых с этой силой, не было. Сила — это технология, обстоятельства, люди, которые пришли вне зависимости от воли и от планов. Я это почувствовал и подумал: «С чего это все?» Значит, что-то будет, что-то нужно делать с этим.

В.Дубицкая. Вы фаталист?

Б.Килибаев. Да, я верю в судьбу. Я обратился к «МММ» с просьбой дать нам еще месяц поработать, профинансировать нас, а дальше мы найдем себе дело, нахлебниками не будем. И почти сразу мы начали снимать рекламные ролики. Наша группа ведет несколько глобальных рекламных кампаний в Казахстане. Самых крутых, самых лучших. Мы делали рекламу практически для всех лидеров бизнеса в Казахстане. Это возможность зарабатывать деньги. А так как мы «МММ-студия», все, что делает «МММ», — это наша основная работа.

Рабочий момент. Б.Килибаев, Е.Бушуева (Рита Голубкова), Виктория Руффо (просто Мария). Фото Е.Камгина

В.Дубицкая. И хорошие заработки?

Б.Килибаев. Сегодня я, безусловно, отношу себя к высшему классу — по американским стандартам. По тому, что я могу на себя тратить. Но я не потребитель. Это мне не интересно само по себе, уровень моего потребления значительно ниже того, что могло бы быть.

Деньги в обществе — это энергия. Бывают ситуации, когда нормальные люди ходят по кругу, топчутся на маленьком пятачке, досаждают друг другу, душат друг друга только потому, что они не могут решить проблему денег. Деньги — это общественная энергия. Направь ее в любую проблемную область — и все оживет.

В.Дубицкая. Я готовилась говорить с вами о профессии режиссера и искусстве рекламы, а мы все время говорим то о политике, то об экономике. Давайте вернемся к нашей теме. Изменилось ли после этой рекламной кампании ваше отношение к кинозрителю, в частности, к тем кинопроектам, которые вам хотелось бы осуществить?

Б.Килибаев. Нет, ничего не изменилось.

В.Дубицкая. Но ваш «Гонгофер», например, — разве это фильм для всех?

Б.Килибаев. Я все время ошибался. Я не очень разумный человек. Цели для себя ставлю одни, а средства часто выбираю другие, неадекватные... Вообще кино для меня — не то, что на пленке, не то, что снято. Это то, что происходит — в буквальном смысле слова творится — в кинозале, когда люди смотрят фильм. Кино как такового, без восприятия зрителем, не существует.

В.Дубицкая. Кино — не только искусство, но и коммуникация, общение, диалог...

Б.Килибаев. Да, в первую очередь диалог.

В.Дубицкая. У вас есть авторитеты в кинематографе?

Б.Килибаев. Я люблю американское кино, потому что оно по-настоящему ориентировано на время. Мне нравится все, что сделали Петр Луцик и Алексей Саморядов. Еще люблю «Волгу-Волгу» и т.д. Вообще, советский кинематограф тех лет.

Всю жизнь мы смотрели на американское кино с точки зрения эдаких недоделанных завистников. Мы думали: «У них сумасшедшие технологии».

В.Дубицкая. А у нас традиции, духовность, талант...

Б.Килибаев. А у нас талант, который не проявлен. Почему американцы сегодня диктуют моду? Потому что они удивляют. Все, что заложено в кино еще во времена Люмьеров, завораживало зрителя не сюжетом или игрой актеров, а неким технологическим качеством. В этом природа кинозрелища. Бессмысленно пытаться поразить зрителя тем, какой режиссер умный. Но можно удивить чем-то необычным, новым и, таким образом, через воображение найти путь к пониманию.

В «МММ-студии» мы сейчас собираем самый передовой в мире технологический блок. Это сразу уравняет нас с Западом по техническим возможностям. Вот тогда пригодятся мозги, идеи, талант. Это новый творческий вызов для нашей группы. Мы его приняли.

В.Дубицкая. У вас грандиозные планы — догнать и перегнать Америку, а ведь многие сегодня говорят о том, что кино в нашей отдельно взятой стране умерло. Вы знаете, что нужно сделать, чтобы картины молодых режиссеров смотрели зрители, а не только жюри фестивалей и родственники авторов?

Б.Килибаев. Кино как средство коммуникации не умерло. Не умерло оно и как средство реализации идей конкретного человека. Не умерло как технология. Просто не надо биться головой о бетонную стену. Телевизор же все смотрят, и кино все смотрят по телевидению.

В.Дубицкая. Вы хотите снимать для телевидения?

Б.Килибаев. Да, конечно. Я сам сценарист, заканчивал ВГИК как сценарист. И у меня есть идея такой работы. Это уже конкретные планы, а не просто абстрактная идея.

Я уверен, что в кино нужны новые технологические подходы. Мы с Сергеем Ливневым придумали интересный проект. Собрали толковых режиссеров и предложили снять телесериал. Всего будет серий 12-15 по 26 минут, но сниматься они будут параллельно и без общего сценария. Каждый режиссер знает героев фильма, начальную и конечную ситуацию своей серии. А в остальном он волен снимать что хочет.

В.Дубицкая. А вы выступите в роли Александра Дюма?

Б.Килибаев. Я сниму свою серию на равных со всеми условиях. Но потом еще будет проблема с тем, как все это соединить, расположить, перемонтировать. На этом этапе я тоже буду принимать участие, но это не значит, что я буду что-то определять.

В.Дубицкая. Мы привыкли, что сериалы бывают двух видов: мелодрамы и детективы. А что собираетесь снять вы?

Б.Килибаев. Каждый снимет то, что хочет. Мы не ограничиваем режиссеров ни в чем. Это и интересно. Ведь в нашей компании Саша Баранов, Сергей Ливнев, Валера Тодоровский. Петр Луцик занимается сейчас сценарием, вернее, его общей канвой. Все это — талантливые люди. Интересно, что получится, если дать им возможность просто свободно играть с теми идеями и средствами, которые находятся в их распоряжении.

В.Дубицкая. А финансировать эти игры талантливой кинематографической молодежи будет все та же «МММ»?

Б.Килибаев. Да, но это недорогой проект. Все будет сниматься на видео. Кроме того, все должно быть предельно технологично. Что называется, «на фоне белой стены».

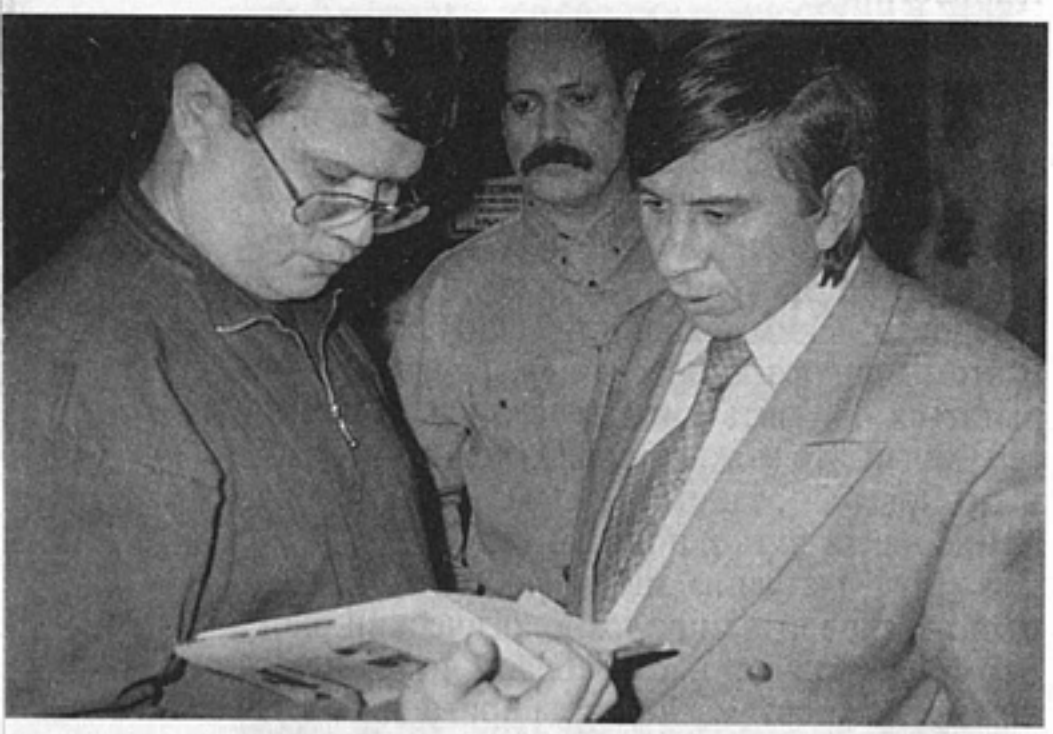
Каждая серия должна быть построена по принципу рекламных роликов. Когда снимаешь такой киноролик, очень многое приходится менять, от многого отказываться. Нет необходимости показывать то, что можно домыслить. Например, рассказ одного человека другому о каком-то происшествии отличается от написанного и, тем более, от литературного описания того же события. Собеседник в диалоге многое додумает, сам поймет, восстановит целое по отдельным деталям, репликам, интонациям, жестам рассказчика. Вот так же нужно снимать сериалы. Показывать лишь то, что необходимо зрителю, чтобы целиком реконструировать события, о которых говорится в фильме. Принципиально важно, чтобы зритель сделал это сам. И показать нужно суметь так, чтобы зрители захотели в этом участвовать, были эмоционально вовлечены в диалог с автором.

В.Дубицкая. Но не теряется ли при этом особенность кино как изобразительного искусства? Ведь с тем, что кино может не только обозначать, но и показывать, связаны не одни ограничения, но и преимущества экранных искусств.

Б.Килибаев. Да, конечно. Но изображение в кино — это иероглиф, обращенный либо к сознанию человека, его памяти, жизненному опыту, если этот код ему известен, либо, если показано что-то незнакомое, — к воображению. Тогда у каждого зрителя такой знак вызовет свой ряд ассоциаций, но все равно образ будет достроен. Неясный, таинственный образ.

Людям необходимо зрелище. Я им его дам. Причем если они не успели получить свою порцию зрелища в 19.00, посмотрят в 21.00 или в 23.00. Или завтра утром. Это может только телевидение. Даже само размещение этих кинороликов в эфире тоже становится компонен-

Рабочие моменты. Фото Е.Камгина



том успеха сериала, может быть, даже определяющим.

В.Дубицкая. Вы так привязаны к идее телесериала, что даже внесли этот принцип в построение рекламной кампании АО «МММ»?

Б.Килибаев. Нет, было как раз наоборот. Новые герои или новые сюжетные повороты в рекламной кампании появлялись как ответ на чисто практические задачи. Например, убедить людей, что деньги за билеты АО «МММ» можно посылать по почте, или компенсировать действие существующего в общественном мнении негативного стереотипа, связанного с незаработанными деньгами, или привлечь интерес студентов... Ощущение мощи самого сериала как средства воздействия возникло позже.

В.Дубицкая. Вот вы собираетесь снимать сериалы для телевидения, занимаетесь рекламными кампаниями в России и Казахстане. Ну, а «нормальный» полнометражный кинофильм вы не планируете сделать? Не для зрителей, так для фестивалей. Награды, признание, слава — все это, наверное, телесериалом не заработаешь?

Б.Килибаев. А знаете, я не честолюбив. ■

ВЛАДИМИР ПЕРМЯКОВ:

«Его можно сравнить с Павкой Корчагиным»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛИЗАВЕТА ЛИСТОВА

Елизавета Листова. Есть много разных мнений о Лене Голубкове. Было бы интересно узнать, что думает о нем исполнитель роли Голубкова? Что это за герой?

Владимир Пермяков. Это народный герой, герой нашего времени. Я считаю, что он прежде всего нужен нашей стране, России, а потом уже «МММ». У каждого поколения были свои кумиры, свои герои, с которых можно было брать пример, подражать. Я думаю, что с Лени тоже можно брать пример. Его можно сравнить с Павкой Корчагиным. Понимаете, он тоже как бы революционер нашего времени. Он не кричит с трибуны: «Дайте мне хлеба, работы, денег!» Он ищет себя в этой жизни. Ищет и находит. Он показывает, что наше время тем и прекрасно, что можно честно зарабатывать деньги, не преступая закон. То есть он революционер без пистолета.

Е.Листова. Но поначалу речь шла о сапогах, шубах и доме в Париже — о дивидендах. И только теперь, спустя много времени, ваш герой заговорил о работе, об экскаваторе...

В.Пермяков. Когда на дивиденды он справил жене сапоги, шубу, его немного занесло. Он размечтался о машине, о доме в Париже. Но, побывав в Америке, понял, что бизнес — не его ремесло, и как бы спустился опять на землю, к своему экскаватору. То есть стал реально смотреть на жизнь.

В.Пермяков — первоклассник

Е.Листова. Вы все же склоняетесь к тому, что Леня Голубков действительно народный герой, а не типичная жертва современной ситуации?

В.Пермяков. Думаю, что герой.

Е.Листова. А в чем же его героизм?

В.Пермяков. Это не героизм. Просто он показал нам мудрость русского мужика. Когда брат Иван ругает его на кухне: «Халявщик ты», — Леня объясняет: «Я не халявщик, я партнер. Я честно зарабатываю свои деньги и вкладываю их в акции «МММ». Раньше, например, мы клали на сберкнижку, получали два процента. А сейчас мы покупаем акции, потому что это дает более высокие дивиденды. Новое время диктует новые условия.

Е.Листова. Как вы работали над созданием образа Лени?

В.Пермяков. Режиссер объяснил мне задачу, и я понял, что ему нужен мужик из народа — эдакий работяга. Ну, зная этого мужика, его внутренний мир, так сказать, интеллект, эмоции, я и строил образ. А чтобы он был интереснее, немножко комедийнее, я внес туда чудинку — мужицкую наивность, непосредственность.

Е.Листова. Есть ли у Лени Голубкова какие-то литературные или кинематографические прототипы?

В.Пермяков. Нет, я ориентировался на современную жизнь. Строил образ исходя из сегодняшней ситуации, из нашей реальной жизни. Но есть, наверное, и прототипы, потому что у всех персонажей из народа, у мужиков всех времен есть что-то общее.

Е.Листова. Как вы думаете, связана ли популярность «МММ» прежде всего с рекламой?

В.Пермяков. Нет. Лучшая реклама — это... деловитость, что ли. Дело в том, что «МММ» платила самые высокие дивиденды, пока правительство не закрыло фирму в конце лета. Вот это лучшая реклама — то, что «МММ» как бы выполняла свои обязательства перед акционерами. Если бы этого не было, никакая реклама не помогла бы.

Е.Листова. Как вы считаете, должен ли актер нести ответственность за товар или услуги, которые он рекламирует? Или ответственность все же несет сама фирма, банк или компания, которая пригласила актера сниматься в рекламе?

В.Пермяков. Думаю, актеры тоже должны нести ответственность. Хотя актер... он как солдат. Его пригласили, и в общем-то, это его работа. Он не может предвидеть, развалится ли этот банк, скажем, через месяц или через год или будет процветать. Понимаете? Это же, ну как лотерея. Это не от него зависит. Зависит от него только само решение — сниматься или нет. Когда закрыли «МММ», мне, например, предлагали рекламировать американские сигареты. И я отказался.

Е.Листова. Почему?

В.Пермяков. Ну-у... сигареты эти... Мы сейчас стремимся, как на Западе, к здоровому образу жизни. А сигареты как бы... немножко... отходят от этого направления... Пьянки эти... Сейчас на Западе идет борьба за здоровый образ жизни. Я думаю, что она постепенно и к нам придет. Потому что это признаки цивилизации, культуры.

Е.Листова. По большому счету, Леня Голубков — это ваш звездный час как актера или в вашей жизни еще может быть герой, который «переплюнет» Леню?

В.Пермяков. Надеюсь, что у меня будут еще яркие работы и в кино, и в театре. Но тем не менее думаю, что роль Лени Голубкова останется моей ролью номер один, как бы моей визитной карточкой. Все равно у зрителя я буду ассоциироваться с Леней Голубковым. Так же, как Вячеслав Тихонов — со Штирлицем.

Е.Листова. А это не может помешать вашей дальнейшей работе?

В.Пермяков. Роль Лени Голубкова? Ну, она, в общем-то, где-то частично мешает, но в целом помогает, потому что сейчас мы идем к цивилизации, и ориентир, как на Западе, — на кассовых актеров, то есть на популярных. И поскольку у меня сейчас есть популярность, то

Фото Е.Камгина

это мне способствует... многие мне завидуют, считают — «счастливчик», как будто мне все на блюдечке принесли. Я вышел, как поется в песне, из народа, и все, чего добился, я добился своим трудом и талантом. Я уже получил несколько приглашений в кино. И на роли второго плана, и на главные роли. Но журналисты часто искажают мои интервью, пытаются показать, что я глупый, серый. Я и мой персонаж. Даже сравнивают меня с персонажем. И некоторые режиссеры сейчас вот, после удачно сыгранной роли Лени Голубкова, как бы не видят меня в других ролях. Но я сам пишу сценарии, там есть другие персонажи, не похожие на Леню Голубкова. Поэтому, думаю, со временем мне удастся отойти от этого персонажа.

Е.Листова. Кого бы вы хотели сыграть?

В.Пермяков. Вы знаете, я давно мечтаю сыграть Хлестакова, Тартюфа, Бальзаминова, актера Шмагу. Вот, в основном, эти четыре роли. Ну, и подобные... Вообще я люблю играть «игровые» роли — на мимике, на пластике, где можно импровизировать. То есть где требуется дар комедийного актера.

Е.Листова. Когда вы поняли, что вы комедийный актер?

В.Пермяков. Ну, по-моему, я это понимал с детства. Потому что когда я рассказывал что-нибудь друзьям, знакомым, кого-то там передразнивал, они все смеялись. То есть я давно чувствовал в себе задатки. Вот эту чудинку.

Е.Листова. А не кажется ли вам странным, что вы, актер с характерными данными, комедийный актер, вдруг сыграли роль народного героя?

В.Пермяков. Ну, актер, если он профессионал, должен играть все роли, мне кажется. Есть, конечно, актеры какого-то определенного конкретного амплуа: комики, трагики, характерные. А есть актеры разноплановые. Я отношу себя к таким.

Е.Листова. То есть Леню вы играли всерьез?

В.Пермяков. На полном серьезе. Я люблю этого персонажа, хотел бы доиграть эту роль до конца, и чтобы в истории моего героя был счастливый финал.

Е.Листова. А что вы считаете счастливым финалом?

В.Пермяков. Ну, скажем, он сам становится предпринимателем, этим «новым русским», что ли. Может, свою фирму откроет. Будет не только на экскаваторе зарабатывать, может быть, и сам будет что-то строить, дома какие-то жилые, комплексы, больницы. И руководить всем этим.

Е.Листова. Это и есть счастливый финал?

В.Пермяков. В общем, да. Чтобы был рост. Чтобы он из мужика стал личностью. ■

М. ТУРОВСКАЯ

Леня Голубков и другие

Первым, кто обратил внимание на рекламу как на выражение текущего момента в жизни общества, был Маршалл Маклюэн. И мне кажется, эти заметки необходимо делать не иначе, как на фоне его книги «Механическая невеста: фольклор индустриального человека», в которой он еще в начале пятидесятых годов проанализировал основы рекламного бизнеса, главная цель которого эксплуатировать и контролировать общественное сознание, манипулировать им, держа «всех и каждого в состоянии бессилия и зависимости».

Первая и непосредственная реакция на рекламу — гнев и протест. Но это плохие советчики. Маклюэн предлагает не относиться к рекламе свысока, а броситься в ее поток и изучить изнутри. То есть стать невозмутимым зрителем своей собственной ситуации, спокойно и рационально исследуя происходящее на ваших глазах. Как это сделал герой новеллы Эдгара По «Нисхождение в Мальстрем», на которую ссылается Маклюэн. У По моряк с потерпевшего бедствие судна понял, что погибнет, когда истратит силы на борьбу со стихией, но сможет спастись, если полностью отдаст себя во власть водоворота: течение донесет его до самого дна и рано или поздно, пойдя в обратном направлении, выбросит наверх. При этом он наблюдает множество объектов, проносящихся мимо, и ловит себя на мысли, что испытывает удовольствие, созерцая процесс и размышляя по поводу «относительных скоростей».

Эти замечания Маклюэна применимы и к нашему современному контексту. «Священное моральное негодование» давно недейственно. Правда, пока что мы «плывем вниз». Но рек-

лама, хотим мы того или нет, стала привычной частью жизни, и чтобы разобраться в ней, необходимо броситься в этот «мальстрем».

Первые из образцов нашей рекламы были типичным беспредметничеством. Что такое биржи, никто из нас еще не понимал, а новомодных слов, вроде «брокер», «дилер», «менеджмент», «риэлтер» и проч., попросту не было в отечественных словарях. Чуть позже появился молодой человек, жующий «сникерс», — реклама впервые становилась предметной. А дальше мы вступили в замечательную область рекламы для богатых и как бы «эдьюкейтид» (во всяком случае, по точному замечанию Саши Тимофеевского, делался вид, что они у нас уже есть). Эта довольно забавная черта нашей рекламы — обращаться к человеку, которого еще нет в наличии, — кажется мне очень советской, поскольку все советское чрезвычайно футурологично и направлено в далекое будущее, как если бы оно уже состоялось. Состоится ли наш выпускник Итона или Оксфорда или «эту лужайку придется стричь триста лет», мы еще не знаем, но уже сегодня имеем дело с весьма реальными симулякрами — с копиями того, что не имеет оригинала. Сегодняшний, описываемый конкретной рекламой потребитель — симулякр чистой воды.

Правда, среди «проплывающих мимо объектов» есть исполненные добротно и элегантно. Скажем, реклама банка «Империал». В каком-то смысле ее исторические сюжеты — Пикуль от рекламы. Я уж не говорю о том, что они ласкают подсознание советского человека, для которого значительность и величие слов «империя», «имперское» неизбывны и звучат как именины сердца. Мы все советские, хотя и думаем, что перестали ими быть. Точнее, мы все — б/у., бывшие в употреблении. «Империал» это хорошо понимает, «Империалу» это нравится: в его рекламе уже нет красного знамени — но в ней есть голубой плащ Александра Македонского. Когда-то Фальк очень смешно придумал Македонского для «Путешествия Вениамина третьего»: у него тоже был синий плащ, лапти и шпоры на лаптях. Вот нечто подобное представляем собой и мы сегодня, с удовольствием в двухтысячный раз наблюдая рекламный сериал «Империала».

Но первой действительно великой советской рекламой мне кажется сериал АО «МММ». Как в семидесятые годы был феноменален эффект «Есенин», как в последние годы — «мыльных опер» от Марианны, Марии до Розы и проч., так же феноменальна и история Лени Голубкова. Юрий Богомолов совершенно справедливо сравнивает его со Штирлицем и Василием Ивановичем Чапаевым, сошедшими с экрана в жизнь и ставшими героями народного фольклора. Правда, ни Штирлицу, ни Чапаеву даже не снилось такое внимание, какое оказано Лене Голубкову вышестоящими инстанциями — такого *государственного* внимания, такой *государственной* оппозиции не имел еще никто.

Важной находкой АО «МММ» было легко запоминаемое мотто — «У «МММ» нет проблем». Что до первой их рекламной картинки, которая изображала трех бабочек и сопровождалась лирической строчкой «Из тени в свет перелетая», — до сих пор она остается для меня детективной загадкой: не знаю, надо ли понимать ее как символ перехода из теневой экономики в легальную, или как метафору бедности-тени и богатства-света (правда, до сих пор считалось, что свет — ученье, а неученье — тьма), или же как «конвертацию» партийных денег...

Совершенно очевидно, что реклама АО «МММ» легко и быстро реагирует на зрителя — качество, нашей рекламе в целом не свойственное. Я помню ее «пробных» персонажей — хорошо причесанную субтильную барышню с длинными красными ногтями и благообразного математика. Барышня якобы получила в своем банке громадный кредит и, вложив эту сумму в АО «МММ», нажила большие миллионы. Математик складывал и помножал у доски, и полученные цифры тоже показывали великий доход. Все это были симулякры, балласт, лишние сюжеты, хорошо вписывающиеся в чеховскую мысль о том, что умным давным-давно известно, а глупым неинтересно. Эти персонажи были даром не нужны и, некоторое время помелькав на экране, исчезли. Появились и остались Леня Голубков и другие. И в этом была своя замечательная логика. Тот же Богомолов заметил, что если все остальные рекламируют удачников и счастливчиков, то АО «МММ» обратило внимание на тех, кому в жизни по той или иной причине не повезло. В самом деле: Лене Голубкову, если вспомнить первый сюжет, было нечего терять; Марина Сергеевна была одинокой женщиной; Николай Фомич и его жена — старики пенсионеры, а жить на пенсию — в наше время большое невезение; у студентов очень смешная стипендия; их друзья-бизнесмены разорились...

Итак, благополучные математик и барышня с миллионами ушли — остались герои с биографиями, герои с судьбой. (Вот если бы эту барышню бросил любовник, а математика уволили с работы — тогда они наверняка имели бы успех у зрителя.) При этом интересно, что нарицательным персонажем сделался один только Леня Голубков, хотя реклама предложила целый веер возможностей, и можно было

предпочесть того же «интеллигентного математика», как это сделал «Телемаркет», ориентирующийся на «тех, кто понял». К слову сказать, авторы рекламы «Телемаркета», тоже создающие своего рода семейный сериал, — сами из тех, кто не понял: между персонажем и его предназначением на экране не может быть столь видимого, столь явного зазора, какой есть между интеллигентного вида исполнителем и его героем, который суетится, посвятив себя исключительно акциям.

Нарицательным персонаж сделать нельзя. Нарицательным он может только стать.

Посмотрите, как точно рекламой АО «МММ» выбраны типажи. Эта типажность показательна и симптоматична. Она принадлежит известному ценностному ряду — чрезвычайно популярным в свое время изображениям на пасхальных яйцах Фаберже. Конечно же, изделия Фаберже имеют в себе и такую замечательную малость, как ювелирное искусство, но если от этого отвлечься, то мы увидим не что иное, как предвоенные и предреволюционные пасхальные открытки, рыночный лубок, ангелочков, марин сергеевн и все то, что всегда считалось крайностью дурного вкуса. Современный человек странным образом обожает именно эту крайность. Посмотрите, что вы сами покупаете, какие книжки вам нравятся, какие эталоны вы выбираете из прошлого. Современный человек выбирает из прошлого не портрет Анны Ахматовой Альтмана, а ту же самую Риточку Голубкову и Марину Сергеевну. Он открыто любит пасхальные открытки хотя бы потому, что они принадлежат царскому времени. И если вы любите трехсотлетие дома Романовых — не нужно злиться на чету Голубковых. Это явления одного ряда. А Рита Голубкова — еще и женский тип из предреволюционного немого кино. (Снова то же — что когда-то презирали, теперь обожают.) С другой стороны, когда в качестве персонажей АО «МММ» выбирает современных молодых людей или, напротив, стариков — это свидетельствует, что авторы рекламы хорошо понимают, что их аудитория дифференцированна: кому-то ближе и интереснее молодые лица, кому-то — собратья по несчастью-возрасту.

У Лени Голубкова есть еще одно непреходящее достоинство. Он кажется глупее любого зрителя. Он некрасивее, он меньше ростом, он по всем статьям хуже. И поэтому он — персонаж-компенсация, что очень важно для рекламы, ориентированной на обратную связь. Когда люди видят, что кто-то другой хуже, но ему здорово везет, то это везение можно простить только в том случае, когда этот другой — убогий. Убожество Лени Голубкова делает его любимым героем. К тому же он имеет весьма почтенных предков, происходящих из русского фольклора. Те, кто злится и негодует по его поводу, уподобляются фольклорным старшим братьям, которые всегда презирали Иванушку-дурачка. Иванушка-дурачок был хуже и глупее других, но из всех ситуаций всегда выходил победителем.

Я уж не говорю, что сюжет этот очевидно осовременен — Леня начинал с того, что хотел пожить на халяву, а пиком, высшим в этом смысле номером стала в одном из промежуточных сюжетов его поездка в Америку. Но кто из современных людей, б/у., не мечтает пожить на халяву? Для кого поездка в Америку не голубая мечта? «Где бы ни работать — лишь бы не работать» — вариант советской халявы. «Мы сидим, а денежки идут» — постсоветской. Иван Голубков — «Какой же я дурак...» — всю жизнь работал, а в Америку его привез Леня. Вся высокоинтеллигентная публика паслась в «Чаре» — чем же это не АО «МММ», только под другим названием? Так что все хотят того же самого, что и Леня, только осуждают это не в себе, а в нем. Господа, проверьте ваши личные счета!

Однако когда в АО «МММ» поняли, что идеология халявы все же недостаточно респектабельна, началась новая история. Леня выкупает свой экскаватор, чтобы работать и зарабатывать собственным трудом, и таким образом становится квазиидеальным героем: доблестный труд на благо народа — сюжет, вполне укладывающийся в советскую пропагандистскую традицию. Другими словами, Леня, который готов двигать вперед экономику страны, снова становится респектабельным. Что в очередной раз свидетельствует о замечательной отзывчивости рекламы АО «МММ» на колебания зрительских симпатий и антипатий.

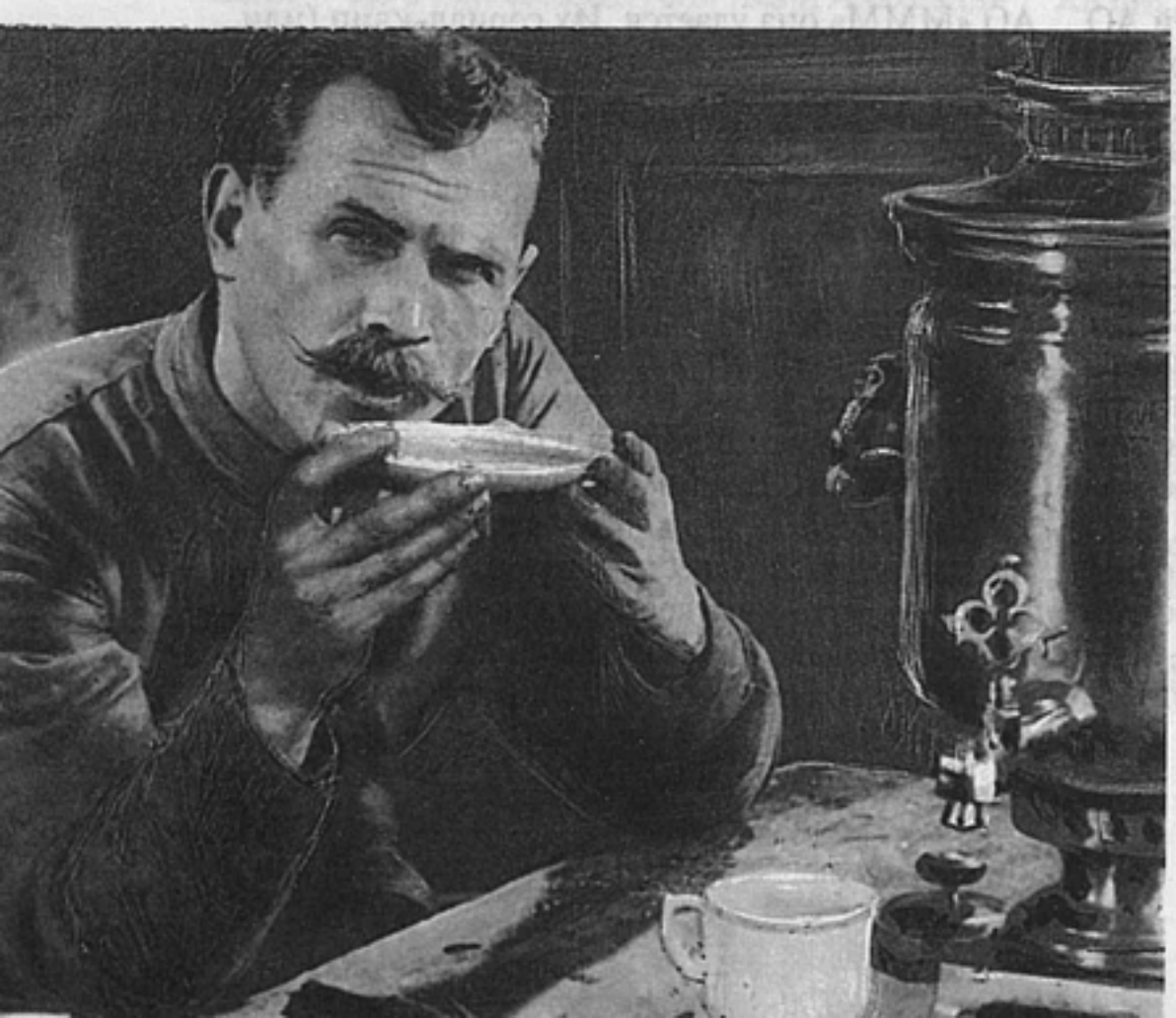
Балансировать на грани традиционного и сверхсовременного — главная черта рекламы. АО «МММ» она удается. Их сериал-клип (или клип-сериал) демонстрирует традиционных героев в актуальных на сегодняшний день ситуациях. Вся история с «просто Марией» не имеет ни малейшего — во всяком случае непосредственного — отношения ни к акциям, ни к дивидендам, это чисто сюжетная акция. Но! Пригласив в свой сериал Викторию Руффо, Бахыт Килибаев открыто обозначил свою аудиторию — круг людей, к которым обращается АО «МММ». Он не пригласил в свою рекламу, условно говоря, Джейн Фонду или Мстислава Ростроповича. И здесь речь идет уже не о деньгах, а о чувствах. Завести кавалера, родить ребеночка — вот, собственно, сюжеты последних серий рекламы. Они внятны и доступны сердцу каждого. Поэтому миссия рекламы оказы-

вается выполненной: зритель не должен забыть о существовании «МММ».

Той же задачей наделен и закадровый персонаж — точнее, Голос, говорящий от имени АО «МММ». Это персонаж универсальный, главное действующее лицо сериала, в котором есть свой секрет. Он ироничен, он комментирует то, что происходит в театре марионеток, он — тот, кто держит вагу. В нем есть эффект отчуждения по отношению ко всем персонажам. Но это не голос Мефистофеля, искушающего вкладчиков. Это голос патернализма, голос утешительный, к нему можно обратиться. Патерналистская власть — то главное (кроме халявы), что необходимо нашему человеку, это наш тайный друг, тот, кто смотрит на нас сверху, относится к нам как к малым сим. Именно такого покровителя не хватает сегодняшнему человеку, лишенному универсального «верха». Голос АО «МММ» и создает иллюзию спасительного полога. Это — Голос Большого Отца, он *над* своими персонажами и *над* своими слушателями.

Леня Голубков — В.Пермяков. Фото Е.Камгина

Чапаев — Б.Бабочкин



Таким образом, эта реклама воспроизводит структуру бывшего советского государства, которое опекает и заботится о своих гражданах. Тоску по этой структуре, по этой заботе и выразили избиратели на выборах в декабре 1993 года. Они выбрали Голос, обещавший спасение.

Чем отличается реклама АО «МММ» от того, что делают г-н Жириновский и другие господа?

Г-н Жириновский и все остальные господа — из Кремля, из правительства, из Думы, из Центробанка... — никогда не выполняют своих обещаний. АО «МММ» их выполняет. Вы тысячу раз можете объяснять, что дивиденды выплачиваются за счет других вкладчиков, что это фокус, что это «пирамида»... Но вы не можете отрицать того факта, что, вложив в АО «МММ» сто рублей, вкладчик получил двести. Есть существенная разница между обещанным, но невыполненным и — обещанным и даденым.

Все-таки поразительно, как наше государство все время воспроизводит одни и те же стереотипы. Ельцин сделал всю карьеру на том, что был в опале у Горбачева. Теперь он у власти. Любит ли его народ? Нет. Теперь народ любит г-на Мавроди. Потому что теперь г-н Мавроди у нас за народ, а государство выполняет по отношению к нему репрессивную роль, буквально кует ему ореол мученика. Надо ли повторять, как такой ореол необходим б/у советскому человеку?

И для АО «МММ» это самая лучшая реклама. Рекламу АО «МММ» делает не только Леня Голубков, но и все, кто преследует его в состоянии «священного морального негодования». Для г-на Мавроди нет ничего лучше.

Все козыри сейчас в его руках.

Впрочем, это уже совсем другая тема.

Записала Л.К.

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Кинематографисты о «новых русских»

Особенностью этого опроса оказалось на редкость устойчивое распределение интервьюируемых на большие группы людей, совершенно поразному отвечающих на одни и те же вопросы. Значит, вопросы достигли своей цели и в социологическом смысле «развалили», казалось бы, изначально единую совокупность профессионалов на подгруппы единомышленников. Что-то тут, видимо, задело за живое.

Ответы, впервые в наших исследованиях, давались в открытой свободной форме, поэтому их лучше всего представить мозаикой «прямых» высказываний.

Если бы в интервью для западного издания вам задали вопрос о «новых русских», какие три основные их черты вы бы назвали?

Одна группа нашей киноэлиты отказывает тем, кого стали называть «новыми русскими», если не в праве на существование, то по крайней мере возражает против использования этого понятия. «Термин не признаю» (В.Фомин); «нет никаких «новых русских» — это журналистское выражение» (Н.Рязанцева); «не понимаю этого термина, так как давно не участвую в общественной жизни» (С.Ростоцкий); «лично не встречаюсь, поэтому не хотелось бы применять чужие лекала для оценки этих людей» (Ю.Богомолов); «я совершенно их не знаю, близко с ними не сталкивался, у меня нет потребности их узнать» (А.Петренко); «само понятие «новые русские» неверно. Кто это? Рэкетиры, фальшивомонетчики — они были и раньше. Шофер банкира? В принципе — он, так как получает в шесть раз больше меня» (Г.Данелия).

Другая, достаточно массовая, группа недолюбливает этих господ. «Хулиганское прозвище, а сами они — жулики» (В.Розов). Им свойственны «беспредел, неграмотность и все те черты, которые присущи нуворишам» (Ф.Бондарчук); «приспособливают свой быт, имидж, потребности к западному образу жизни, не имея вкуса», «космополитизм в культуре, дилетантство в образовании» (Р.Юренев); «это старые русские, действующие вне закона, вернее, сейчас образовалась щель между беззаконием и законом, между безответственностью и ответственностью, в которую эти люди могут проникнуть» (М.Ульянов); «предприимчивость при нечистоплотности и криминальности в действиях» (В.Шмыров); «прагматизм при связи с уголовным миром и выпадении из российских культурных традиций» (Ю.Арабов); «цинизм, малограмотность» (В.Дмитриев); «несогласованность с жизнью страны» (С.Лунгин); «наглость, жадность, вседозволенность», «те же большевики и их приспешники, которые разбогатели» (А.Княжинский); «люди без моральных тормозов с ощущением вседозволенности» (А.Джигарханян).

Третья группа ответов выделяется неким амбивалентным — двойственным пониманием данного феномена. «Новые русские» отличаются большим национальным разнообразием — их можно назвать новыми евреями и новыми татарами, они напоминают молодых американцев 30-х годов» (Д.Астрахан); им свойственно «спокойствие, элементарная цивилизованность, цинизм» (А.Тимофеевский); «не всегда русские, не очень новые, очень здоровые» (И.Дыховичный); «настойчивые, уверенные в себе, хитрые и изворотливые крепкие мальчики» (Е.Васильева); «при всем многообразии ничто человеческое им не чуждо: подвижничество при мотовстве и преступности» (В.Мотыль); «отвага при неразборчивости в средствах» (С.Муратов).

«Это полный капиталистический интернационализм — примирение на деньгах» (М.Швейцер); «неуверенность в себе компенсируется хамством» (Л.Аннинский); «предприимчивость, связанная с тем, что надеяться можно только на себя, свобода от традиционных моральных императивов, отношение к деньгам, такое, какого не знали предшествующие поколения» (А.Гребнев); «всеядность» (А.Демидова); «самоуверенность при отсутствии элементарной уверенности», «желание понять, какой путь ведет к богатству» (А.Медведев); «неспособность оглядываться назад» (В.Мережко). «Как и в старых русских, в них есть все — благородство и жадность. Надеюсь, что постепенно эти разные люди станут действительно новыми, образованными и достаточно духовными» (В.Наумов).

И, наконец, немало кинематографистов нахо-

Опрос лидеров общественного мнения кинематографистов проведен информационно-аналитической фирмой «Дубль-Д» по заказу журнала «Искусство кино». (Список лидеров общественного мнения кинематографистов — членов СК дан в «ИК», 1994, № 8.)

дят у «новых русских» «подвижный ум с остро развитой интуицией и специальными профессиональными познаниями, недоступными шестидесятилетним и тем, кто старше» (М.Захаров); «способность заработать деньги с пользой для людей, а не только для себя» (И.Чурикова); «умение своим трудом пробиться через привычное представление о порядке вещей» (Л.Чурсина); «отсутствие связи с прошлым — они как бы родились сегодня, для них есть только настоящее» (М.Черненко). «Деловые, исходящие из того, что дешевый сыр бывает только в мышеловке» (П.Лебешев). И при этом «ничто человеческое им не чуждо» (В.Мотыль); «владение иностранным языком, хорошее питание» (М.Захаров); «прекрасно информированные, поэтому имеют рычаги власти в руках» (В.Клименко); «смелые, способные на решения» (И.Дыховичный); «отсутствие страха перед начальством» (В.Фрид).

Банкир, крупный предприниматель мог бы стать для вас...

лидеры общественного мнения кинематографистов (в процентах)		кинематографисты из «новых русских» (в процентах)
73	Спонсором	80
56	Интересным собеседником	80
49	Героем вашего фильма	60
35	Партнером в бизнесе	73
0	Другом	100

Обращает на себя внимание, что абсолютно по всем показателям кинематографисты, названные их коллегами «новыми русскими», намного доброжелательнее, я бы сказал, серьезнее и сердечнее относятся к банкирам и крупным предпринимателям, чем большинство. Конечно, почти все хотели бы видеть их спонсорами и великодушными кредиторами, но вот уж собеседниками или героями фильма куда в меньшей степени. Интересно, что равноправным партнером в бизнесе лидеры общественного мнения кинематографистов хотели бы видеть банкиров и предпринимателей в два раза меньше (35 против 73 процентов), чем просто так получить от них деньги «на кино». Отношение — чисто потребительское, даже в какой-то степени высокомерное, презрительное. Кинематографисты, зачисленные товарищами в состав «новых русских», относятся к «деньгодателям» иначе. Настоящим тестом в этом смысле стало предложение стать другом банкира. Если обычные наши кинолидеры не хотели запятнать себя таким интимным чувством, то «новые русские» кинематографисты — те, кто как бы адекватен вызревающим условиям жизни, стопроцентно могут вообразить себе друга из среды богатых. Что это значит? Они современнее, ответственнее, циничнее? Не выдвигают типичное для нашей интеллигенции предварительное условие: «Важно, чтобы у «новых русских» была душевная заинтересованность в спонсорстве, чтобы то, во что они вкладывают деньги, было «настоящим искусством» (О.Кабо)?

Положительное или отрицательное влияние оказывает личное богатство на творчество?

«На истинный талант не влияет. Никита Михалков не снимает фильмы хуже оттого, что он богат» (Н.Зоркая); «благосостояние оказывает скорее положительное влияние» (М.Хуциев); «Толстому не мешало личное богатство, все зависит от личности» (А.Адабашьян). Основной наш интеллигентский лейтмотив: «Богатство опасно тогда, когда оно не соединяется с этическими установками личности» (Н.Клейман); «когда духовное отступает на второй план» (О.Кабо); «личное богатство в какой-то степени отвлекает от творчества — человек как бы успокаивается» (Э.Климов). Другие трактовки этой мысли: «Деньги портят человека, но их отсутствие — еще больше» (А.Шемякин); «Кому-то хорошо быть богатым, кому-то бедным. Пока еще у нас нет по-настоящему богатых людей» (Ю.Гусман).

Можно ли сказать, что «новые русские» — это особый тип личности или же это чисто экономическое явление?

лидеры общественного мнения кинематографистов (в процентах)		кинематографисты из «новых русских» (в процентах)
31	Да, это особый тип личности	20
22	Нет, это чисто экономическое явление	40
33	И то, и другое	40
22	Не знаю	0

Значительная часть нашего цехового сообщества считает, что речь идет о людях с отличным от прежнего, привычного и родного, типом созна-

ния, о другой этике, реакциях, навыках поведения. Те же кинематографисты, кого коллеги отнесли к «новым русским», убеждены, что суть — в принадлежности человека к определенной имущественной страте. Это просто «новые богатые». Новорусские кинематографисты более терпимы, не удивляются встречам с себе подобными.

Наконец, есть третья группа — те, кто считает, что это «скорее мифологическое понятие» (А.Шемякин); «не могли вдруг среди нашего общества родиться люди с иной психологией» (М.Ульянов); «внуки нынешних русских будут испытывать комплекс вины за прошлое страны, зная, откуда их деньги», «это как кровавая рана» (Ю.Гусман).

Мешает ли вам сегодня в творческой работе советское происхождение?

Большинство наших респондентов не стыдятся своей принадлежности к советской цивилизации (не следует забывать, что в основном это люди старше сорока лет). «Наивность и доверчивость, открытость и бескорыстность в то время помогали творчеству» (Н.Клейман). Наоборот, многие относятся к своим социалистическим корням с некоторым ностальгическим сожалением, даже симпатией. Распространена формулировка на китайский манер: «не мешает, а помогает». Потому что «исчез сам строй, который мешал» (И.Дыховичный); «наше поколение уйдет с этим» (О.Янковский); «я работаю в расчете на людей с российской ментальностью» (М.Захаров).

Если и мешает, то «не в творчестве, а в жизни — сидит внутри некий рудимент» (А.Адабашьян); «часто недостает риска, смелости, мы прожили жизнь как исполнители, а не как инициаторы» (Н.Зоркая); «при общении не хватает свободы, трудно пересматривать некоторые укоренившиеся представления» (Л.Карахан); «очень ощущаю внутреннее табу в виде самоцензуры, чего не имеют молодые люди» (Ю.Гусман).

Что станет с «новыми русскими», если рухнет существующий режим?

«Страшно подумать» (М.Ульянов); «кого посадят, кто убежит, кто примкнет к кому-нибудь» (Ю.Гусман); «часть уедет за границу, кто не успеет — пересажают» (Э.Климов); «одни впадут в снобизм, другие — перекрасятся» (Н.Клейман). Но большинство участвовавших в опросе уверены, что, во-первых, «режим не рухнет до конца, обратного пути нет», «борьбы с частной собственностью не будет» (Н.Зоркая, А.Тимофеевский); во-вторых, «новые русские» «приспособятся к любому строю» (Л.Карахан) или «установят удобный для них» (И.Дыховичный). Яснее других преобладающее мнение выразил Ф.Бондарчук: «Выживут!»

Кого в кинематографической среде вы могли бы отнести к слою «новых русских»?

Как и ожидалось, абсолютным чемпионом по количеству поданных за него кинематографических голосов (практически каждый второй из семидесяти) стал наш безусловный премьер Никита Михалков. Чуть-чуть опередили других Ролан Быков, Сергей Ливнев, Валерий Тодоровский, Денис Евстигнеев. Часть опрошенных либо промолчала: «не рискнула назвать, чтобы не навлечь на них, многие из которых вполне достойные люди, каких-либо бед» (И.Чурикова); либо назвала тех, кто сегодня на виду, скажем, такие успешные независимые компании, как «Екатеринбург-арт», «Три Тэ», «Фора», и, конечно же, передовиков кинотелевизионного фронта — создателей музыкальных и рекламных клипов. Профессиональная работа на службе у новых богатых практически у всех ассоциируется именно с этой деятельностью.

И тем не менее довольно произвольный — недостаточно репрезентативный, если пользоваться термином социологов, — список кинематографистов, которых отнесли к слою «новых русских», выглядит следующим образом (список составлен в алфавитном порядке):

1. А.Абдулов
2. А.Атанесян
3. Ф.Бондарчук
4. Р.Быков
5. Е.Герасимов
6. Ю.Гусман
7. В.Двинский
8. В.Досталь
9. С.Дружинина
10. И.Дыховичный
11. Д.Евстигнеев
12. С.Жигунов
13. Н.Караченцов
14. Б.Килибаев
15. И.Коваленский
16. С.Козлов
17. А.Кончаловский
18. С.Ливнев
19. Д.Месхиев
20. Н.Михалков
21. А.Михайлов
22. В.Марков
23. Г.Панфилов
24. А.Разумовский
25. М.Рудинштейн
26. С.Соловьев
27. И.Таги-Заде
28. А.Табаков
29. О.Табаков
30. В.Тодоровский
31. П.Тодоровский
32. В.Трошкин
33. М.Трубина
34. О.Уралов
35. В.Хотиненко
36. А.Шемякин
37. О.Чесноков
38. О.Янковский
39. Л.Ярмольник

Почти все, кто поименован в этом списке, входят также и в номинацию лидеров общественного мнения (см. «ИК», 1994, № 8). Однако в списке «новых русских» от кинематографа появились и такие фигуры, как полузабытый цветочный король Исмаил Таги-Заде, совершивший внезапный набег на прокат, или же удачливый предприниматель Александр Атанесян, победивший в упорной борьбе за кресло директора «Совинтерфеста». Иное смысловое наполнение приобретают в этом смысле и всем известные фамилии Быков, Кончаловский, Михалков, Янковский. Одним словом, список тот, да не тот. При всех поправках на случайность и неполноту полученных при опросе данных, он представляет некое новое качество кинематографической жизни, которое — и это самое интересное — возникает, судя по фамилиям, не вне кинопроцесса и не на его обочине, а в самой его сердцевине — в сфере взаимодействия и взаимовлияния признанных авторитетов.

АЛЕКСЕЙ ЛЕВИНСОН

Чего старые интеллигенты не дали «New Russians»

От автора

В последние годы появились люди, которые предпочли мир капитализма, однако не уехали, а устроили его себе здесь, в России. Все они, подобно убывшим за кордон, оставили свои прежние занятия, прежних друзей. Большинство из них сменили еду, одежду и жилье, к которым были привычны десятилетиями, и живут «как там».

Однако у них есть принципиальное отличие и от оставшихся, и от уехавших: они новые. И не только для нас; они новы для самих себя. Поглядеть на нашу жизнь их новым взглядом дали возможность социологические исследования Всероссийского центра изучения общественного мнения (ВЦИОМ), в ходе которых пришлось брать у этих людей подробные интервью, обсуждать их проблемы в рамках так называемых групповых дискуссий.

«Ъ» как Папа Карло

Некоторое время назад в редакции газеты «Коммерсантъ» было принято решение по поводу стратегии собственного развития: сориентировать газету на только начавших тогда появляться богатых людей. Решение, как теперь оказалось, дальновидное. Выражаясь на языке маркетинга, был обнаружен перспективный сегмент рынка; говоря на языке журналистов — газета нашла своего читателя.

Для того чтобы забраться в почтовые ящики богатых, редакция «Коммерсанта» поставила и решила промежуточную задачу формирования этого читателя. И именно эта акция представляет для социолога несомненный интерес. Она помогла необходимому социальному процессу: сбору богатых людей, превращению их из объективно существующего множества — класса в себе — в сообщество, сознающее себя таковым, в класс для себя.

Этот процесс конституирования группы в принципе мог двинуться разными путями — через политическое самоопределение или через формирование корпоративной этики, а может быть, через негативную идентификацию и т.д. Благодаря влиянию газеты ведущим фактором на этом этапе становления группы стал образ жизни.

«Коммерсантъ» верно угадал, что у этих людей, попавших в абсолютно новые для них жизненные обстоятельства, возникнет нужда в образцах, чтобы срочно выстроить новую форму существования. Выросшие и социализированные для обычной советской действительности, эти люди в свои 25—35 в своей собственной стране, но в совершенно новой роли миллионеров закономерно оказались в положении детей или иммигрантов, то есть лиц беспомощных, нуждающихся в советах и образцах для подражания.

Газета взялась за поставку этих образцов. Нормальный человек, бесстрашно писала она, начинает утро со стакана грейпфрутового сока и чтения своей газеты. Желая приучить к газете, приучали и к соку. Далее стали предлагать детальные инструкции по всем бытовым вопросам.

Алексей Георгиевич Левинсон — окончил Институт восточных языков в 1968 году, кандидат искусствоведения. В настоящее время работает во Всероссийском центре изучения общественного мнения. В «ИК» печатается впервые.

По имеющимся сведениям, успех был очень значительный. Импринтинг состоялся, газету признали своей, и теперь любое оброненное ею слово о том, как жить, воспринимается этими читателями в качестве руководства к действию.

Стадность и некритичность в следовании своей моде среди недавно разбогатевших бизнесменов чрезвычайно высоки. Это всякий может заметить, например по автомобилям, которые в ходу у этих людей. Узость набора, то есть бедность языка этой коммуникации, всегда характерна для начальных этапов формирования сообществ. Социальный контроль в них еще очень примитивный. Группа сперва довольно грубо принуждает своих членов к соблюдению норм внутригрупповой солидарности. Такому этапу обычно соответствует частое применение насилия. Что, увы, более чем верно в нашем случае.

Газета угадала и потребность в символическом фокусе социализации, в смысловом социальном самоопределении. Было предложено имя «New Russians». Так, по утверждениям газеты, этих людей стали называть на Западе. В самом иностранном самоназвании россиян в очередной раз содержалась санкция, полученная от тех, у кого авторитет. Заодно имя вручало этой группе функцию представлять всю нацию или страну в ее обновленном виде. Имя, признаем, гораздо более приятное, чем «нэпманы» или «нувориши». Оно пришлось по вкусу если не самим крестникам, то пишущим о них.

Русская литература как пособие для деловых людей

Но сейчас наступила фаза, когда от детских сказочных форм капитализма, для которых хватало поверхностных знаний о буржуазной морали, совершается переход к капитализму «настоящему». А ни в светской, ни в религиозной отечественной традиции реальной базы для выработки этики соответствующих ему отношений между людьми никто не отыскал. Занять у Запада тоже пока не удалось. Российский бизнес крутится в некотором моральном и правовом вакууме.

Могла ли помочь в этом интеллигенция, вроде бы ответственная за выработку этических норм в обществе? Вестернизованность и либеральная ориентация перестроечной интеллигенции предполагали сочувствие предпринимательскому духу. Но именно ему, а не «погоне за наживой».

В нашей знаменитой на весь мир литературной классике ввиду ее дворянско-разночинного происхождения нет основ для выработки жизнеспособной этики бизнеса. Есть значительные возможности для обоснования того, почему предпринимательство порочно, как хорошо вообще обходиться без него. Известная экранизация Гончарова, сделанная ретроориентированным режиссером, сполна реализовала этот потенциал. Интеллигенция горячо приветствовала картину.

В итоге, за неимением лучшего, предлагают «New Russians» нечто вроде отмывания денег — благотворительность, жертвование на храмы, на искусство, на просвещение. Деятели культуры нащупали эту педаль, именно такой подтекст получает широко рекламируемое спонсорство.

Не мной замечено, что писатель в России ценится не за писания, а за «общественную деятельность». И предпринимателей если хвалят, то не за дело, которое они делают, а за «поддержку культуры».

Ведь к ним прикладывается стереотип, вычитанный из книг про первоначальное накопление. Согласно ему, «New Russians», как всякое первое поколение буржуа, должны в большинстве своем быть людьми некультурными, но покупать картины, спасая барыши от налогов. Когда подрастут их дети, они должны отправить их в лучшие университеты мира. Предприниматели второго-третьего поколения будут цивилизованными, будут основывать фонды и раздавать гранты.

Вот он какой

Однако у нас не все идет по такой схеме. Так, у нас буржуа с самого начала — просвещенные. По количеству лет обучения на одного человека эта группа на первом месте среди всех имущественных групп. В ней сосредоточено более всего людей с двумя дипломами. Очень богатый и совершенно неграмотный — такие, может быть, и встречаются на окраинах или среди людей криминального бизнеса, но я их не видел.

(Уж если на то пошло, то наши буржуа образованны, а вот так называемой буржуазии образования, то есть социальной группы, чей капитал — это знания, у нас нет. Есть очень культурные и образованные люди, они очень много всего знают, но это госслужащие, и их знания — не капитал. Они его не могут пускать в оборот.)

Далее, в отличие от схемы, в меценаты пода-

лось уже это самое первое поколение. И дело не в налогах. Насколько я понял из их слов, жертвуя на «культуру», деньги у нас от обложения не спасаешь. Но поощрять искусства — значит следовать образу «настоящего русского предпринимателя». Ведь с Саввой Морозовым к нынешним бизнесменам пристают не меньше, чем с Павликом Морозовым к их родителям.

Вкусы «New Russians» в области художеств пока не сформировались как особые и в любом случае влияют на существование «высокой культуры» пока гораздо меньше, чем вкусы чиновников и начальников. Заметнее их воздействие на культуру повседневной жизни. Каналов два.

В крупнейших городах, где и сконцентрирован крупный бизнес, жителям предоставлена возможность познакомиться с образцами современного мирового дизайна автомобилей, образцами отделки офисов, витрин, ресторанов. Это отнюдь не пустяки ввиду чрезвычайной символической нагруженности подобных объектов. Они принадлежат обиходу богатых, но как символы значимы для всех.

Второй канал, проникающий повсеместно, — это телереклама. Воздействие крупного бизнеса через рекламу на общество и его культуру требует особого исследования. Но уже сейчас можно сказать, что воздействие это колоссально и многообразно. Распространение рекламы на нашем телевидении в начале 90-х я бы сравнил по значимости с распространением у нас самого телевидения в начале 60-х.

Из НИИ

Немалая часть преуспевающих предпринимателей пришла из сферы науки и образования, то есть из НИИ, из вузов. Одни блистали и там, это универсальные личности. Для них бизнес — очередная игра с собой, проверка себя еще и на этом. Разумеется, большие деньги, которые сопровождают их выигрыш в этой игре, привязывают их к бизнесу посильнее, чем кандидатские степени и доцентские звания привязывали их к прежним местам. И вряд ли они бросят процветающее дело. Но полной отдачи бизнесу у них нет. Более того, часть из них — правда, это не очень крупные деятели, слегка тяготится своей пусть даже успешной предпринимательской карьерой. Потому они и не совсем настоящие капиталисты.

Рядом с ними надо назвать совершенных лжебуржуев. Мне в ходе исследований встретились три(!) таких человека. Они никогда не слышали друг о друге, но поступили совершенно одинаково. Все трое биографически связаны с театром, все трое основали школы-студии. Все зарабатывают на содержание школ (включая стипендии ученикам) при помощи бизнеса. Все трое на вопрос — «а что за бизнес?» ответили непечатно. И понятно почему. Он для них тягостен, нравственно неприемлем и оправдан только тем, что служит святому для них делу, которое они считают противоположностью «деланью денег».

На ум приходило читанное о советских разведчиках, убежденных коммунистах, становившихся капиталистами, чтобы под «крышами» своих фирм приближать победу над капитализмом.

Из ЦК

С разведчиками встречаться в исследовании не пришлось, а вот с коммунистами, то есть с партийными деятелями, пошедшими в бизнес, — неоднократно. Ведь ответственная должность в аппарате оказалась одним из основных трамплинов в бизнес. Сейчас поздно, да и без толку дознаваться, кого из партработников туда посылали: кто по зову сердца, кто от безвыходности.

Их всех объединяет некоторое чувство ирреальности происходящего. Они как будто все время в загранкомандировке. Настоящая жизнь осталась где-то там дома. Это не мешает им в иных случаях быть успешными коммерсантами. И уж им во всех случаях не мешает крупно выпивать с идеологическими противниками, то бишь с партнерами, и сполна наслаждаться чуждым образом жизни. (В этой части они — безусловный авангард постсоветского предпринимательского корпуса.)

Признаюсь, встречи с этими людьми я ждал с напряженным интересом. Я предполагал обнаружить в их душах рубцы обрубленного прошлого, следы драматических решений, конфликтов с собой. Ожидал, признаюсь, встречи с лисьей хитростью. Не нашел. Все проще.

Заглядывая этим людям внутрь, обнаруживаешь Homo Sovieticus, только стоящего вверх ногами. Эти советские люди в советское время пропагандировали лозунг «советское значит

отличное», но про себя держали, что покупать надо «фирменное». Или, как выразился один из респондентов, «мы знали, что мы лучше их, но мы знали, что у них лучше, чем у нас». Этого подпольного второго счета оказалось достаточно, чтобы принять принципы рыночной экономики без всяких драм. Теперь эти совбуры, садясь в кожаные кресла директоров АО или СП, точно так же в подполье ума держат мысль: на самом деле советский строй, социализм — лучше, чем то, к чему мы движемся.

Не думаю, что такое «двухэтажное» устройство социальной личности надо клеймить как двоедушие (орвелловский эквивалент — double think). Можно уйти от оценки, воспользоваться культурологическим термином «амбивалентность». Как оказалось, это важный культурный механизм приспособления Homo Sovieticus... (Истинные советские люди — не беззаветные. Те красные, которые и сейчас искренне отвергают капитализм, — они именно красные, они не советские люди.) Благодаря ему не только отдельные люди, но целые общественные группы относительно безболезненно «переходят к рынку». Благодаря ему мы избежали гражданской войны.

Настоящим инкубатором предпринимательства оказался комсомол. Под его крышей, как не преминут вам заметить бывшие комсомольские вожди, появлялись первые фирмы, занимавшиеся предпринимательством под видом научно-технического творчества молодежи. Знать, и сама аппаратная деятельность имела во многом характер торга. Так или иначе, бывшие работники цекамола сейчас с успехом расселились по миру в собственных офисах, в совместных предприятиях и прочая.

В прошлые времена мне приходилось встречать людей, закрепившихся на «комсомольской работе». Впечатление бывало удручающим. Могу сказать, что в качестве бизнесменов эти люди выглядят получше. Видимо, им приходится меньше кривить душой.

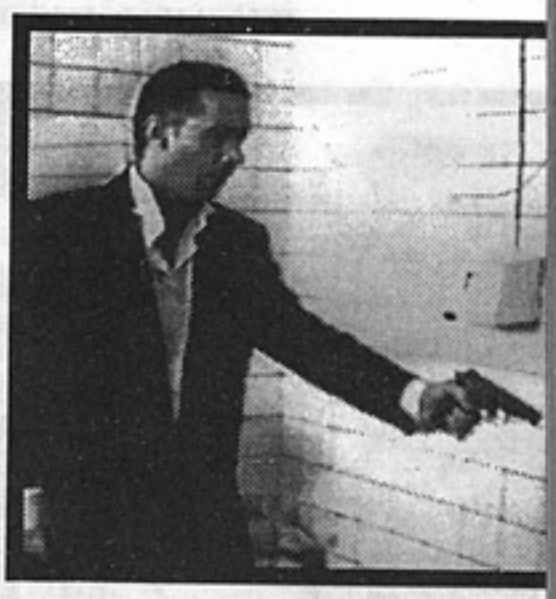
Из ЗК

Все типы, перечисленные выше — не настоящие буржуа. Но есть люди, преданные бизнесу полностью. Это личности с природной предрасположенностью к занятиям дельца. Среди них можно различить два варианта: по тому, когда в них открылась эта направленность.

Она могла быть скрытой или неопознанной до поры до времени, ее носители маялись по различным советским учреждениям, по мелочи ловчили, раздражая сослуживцев, предлагали начальству рискованные или странные комбинации, которые чаще всего отвергались. Но как только «стало можно», они ринулись в самые первые кооперативы и затем вынесли на плечах все, что пришлось на долю этой ранней волны. У тех из них, кто уцелел и не уехал, сейчас за плечами основательный опыт общения бизнесмена с госструктурами и зачастую уже неплохой накопленный капитал.

Но они — не самые старшие, не самые опытные. «Самые» — это люди, предпринимательская натура которых заявила о себе тогда, когда еще «было нельзя», когда соответствующие статьи УК о незаконной предпринимательской деятельности и спекуляции вовсю применялись судами. У этих людей за спиной элементарная фарцовка или гениальные коммерческие комбинации, крупные хищения или прекрасно организованное производство, а также судимости и зона. Их, в отличие от «политических», не реабилитируют, хотя теперь эти статьи отменены, законодатель смотрит на действия, за которые их сажали, как на вполне правомерные.

На заре реформы некоторые из политиков прямо предлагали выпустить из мест заключения лиц, сидящих за «хозяйственные преступления». Мощный потенциал предпринимательства был бы сразу пущен в ход. Но ни общественной поддержки, ни благосклонности новых властей эти предложения не встретили.



Те из «фарцовщиков», «цеховиков», «теневиков», кто уцелел, кто смог из зоны выбиться в некриминальный бизнес, в «New Russians», сейчас получили признание (в том числе в мире кино), но персональное, мол, вот вы именно — молодцы. А в целом, повторим, наша мораль не готова для положительного санкционирования предпринимательства, в особенности — торговых операций.

Спекулировать стыдно

Наши исследования дали один поразительный результат. При всем разнообразии культурных норм и стандартов во всех имущественных слоях общества — с самого низа до самого верха — господствует негативное отношение к спекуляции. Внизу общественной лестницы это так: пойманный на краже ящика водки

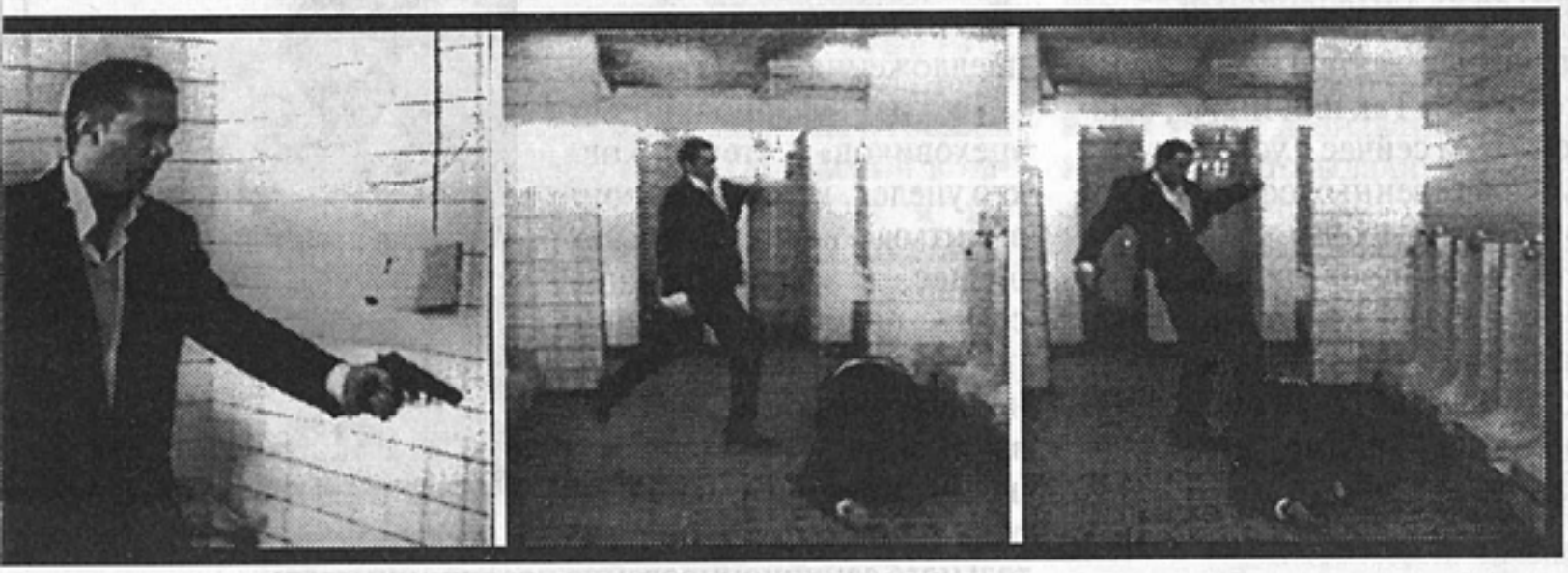
грузчик считает себя морально выше тех, кто «купил, а потом продал дороже». На самом верху это не лучше. Один из самых богатых людей страны оправдывался в интервью перед нами: «Увы, перепродажа выгоднее производства, и я вынужден заниматься перепродажей, тогда как хотелось бы вкладывать деньги в производство».

Анализируя интервью, я заметил, что слова «промышленное производство» людьми произносятся с той же трепетностью, что и слово «духовность». «Производство» для нас этически значимо, оно является эквивалентом «честного труда», а в новом варианте — «честного бизнеса». Коллективно воспитанные в период индустриализации, мы, советские люди, другого залога счастья всей страны просто не знаем. А автаркические иллюзии: мол, сделанное собственными руками уже тем самым лучше привозного — еще морочат нам голову, оправдывая в наших глазах спазмы протекционистского обложения импорта. В то, что нынче не «группа А», но третичная и четвертичная сферы только и могут вытащить страну, мы пока еще не верим.

Меж тем купля-продажа, всевозможное посредничество пока что являются основным видом бизнеса в России. Сколько же людей делают свое дело с этим чувством вины! А ведь с точки зрения общественной пользы, это посредничество — не излишняя, а крайне необходимая функция. Тоталитарное общественное устройство, из которого мы выбираемся, — это не только репрессии, идеологический контроль и пр. Это еще и резкое преобладание вертикальных связей, отношений подчинения, над горизонтальными связями, отношениями кооперации. Сейчас идет выправление этой диспропорции.

Если мы верим словам Адама Смита о невидимой руке рынка, которая наводит порядок в обществе, то вот ее первое действие. Эта рука распорядилась, чтобы были созданы сети связей, пронизывающих все общество во всех направлениях. Туда она направила главные капиталы, там наивысшая прибыль, туда устремились самые эффективные предприниматели.

Взаимодействия между людьми, не соизмеряющими свои статусы, а соотносящими свои интересы, — та инфраструктура связей, без которой невозможно не только производство, но и гражданское общество. И то, что платит каждый из покупателей так называемым спекулянтам, можно уподобить налогу на строительство дорог.



Бизнес как поприще

Встреча российским обществом «New Russians» оказалась куда более спокойной, нежели можно было ожидать после известных семидесяти лет. Исследования ВЦИОМ показали, что сохраняющийся в публике риторический антикапитализм сочетался с неожиданно большим уважением к новым отечественным предпринимателям. Во всяком случае, большинство россиян полагают, что в предприниматели идут самые энергичные и способные, а не самые ленивые и никчемные (что соответствовало бы утвердившемуся советской пропагандой образу богача как паразита-бездельника).

По господствующим у нас представлениям, самые энергичные (а с ними и способные) — это молодые мужчины, парни 15—25 лет. Так вот, именно они, те, от кого полагалось ожидать «свершений», сильнее всех прочих половозрастных групп ориентированы на бизнес как на возможное жизненное поприще.

Характерно, что привлекательность военной, в частности офицерской — карьеры в глазах нынешних парней во много раз ниже привлекательности карьеры предпринимателя. Более того, симметричным представлению о том, что в бизнес идут самые способные, является почти столь же распространенное в обществе суж-

дение о том, что в кадрах армии остаются наименее способные.

Бизнес и армия — в принципе не антонимы, но милитаристский идеал общества и идеал общества свободного предпринимательства безусловно противоположны. Переориентация молодых людей на бизнес дает надежду, что общество на деле расстается с прежней моделью.

Средство от застоя

В этой житейской ориентации молодежи на бизнес важен еще один очень существенный аспект. России, чтобы стать «нормальной страной» — а это самое частое пожелание бизнесменов, — надо расстаться не только с ценностями тоталитарного общества, но и с его социальной структурой. В этом смысле важно, сколько будет в обществе предпринимателей. Ради социального здоровья общества их должно быть столько, чтобы возможность предпринимательской карьеры существовала как вполне реальная для каждого человека, готового приложить определенные усилия и готового рискнуть. Ну хотя бы такая же, как шанс поступить в приличный вуз.

Если бы было от кого требовать — от Госплана или от Господа, чтобы у нас учредили настоящую систему свободного предпринимательства, я бы требовал этого со всей настойчивостью. И вот почему.

Советское общество чем дальше, тем больше страдало от недостатка каналов регулярной вертикальной мобильности. Этих каналов и отродясь-то было немного: «профессиональный рост», парткарьера (проф- и комс- в том числе), военная служба и «органы», наука, наконец «культура и искусство». А с годами бюрократический контроль все сужал и сужал пропускную способность этих каналов. В итоге продвижение новых поколений вверх тормозилось, и смена элит совершалась только за счет чрезвычайных событий — насильственного устранения старых верхов в ходе чисток, репрессий, войн.

В конце брежневского периода в который раз продвижение замедлилось. Именно за это недовольные назвали период «застоем». Перестройка подоспела как очередной пароксизм вертикальной мобильности.

Политика — не как сфера придворных интриг в столице и провинциях, а как сфера профессиональной деятельности — у нас так и не возникла. Не возникла она и как регулярный канал продвижения. Инженерские, научные карьеры сейчас если не уводят за рубеж, то могут оказаться тупиковыми. Армия сокращается, культура бедна.

Наибольшая свобода и перспектива продвижения сейчас в бизнесе. В этом смысле бизнес сейчас спасает общество. Разумеется, не следует ждать, что число бизнесменов может расти безгранично. В ряде сфер, как говорят знающие люди, «уже все схвачено».

Однако с развитием деловой активности растут обслуживающие ее инфраструктуры, такие как всевозможные коммуникации, от спутниковых сетей до сетей дорог, отелей, строительства офисов и жилья. Характерно, что помимо финансов и торговли именно в компьютерно-коммуникационной и строительной сфере отечественный бизнес оказался особенно активен.

Поколение мафии

Правда, перед каждым успешным бизнесменом ныне немедленно вырастает стена рэкетиров и госвымогателей. Сильный преодолевает эту стену, находит возможности выкрутиться-откупиться. Но в свете сказанного понятно, что это лихоимство и лиходейство — не частные проблемы богатых, а общественное зло.

Предпринимателей одолевает мафия, сущий морок нашего общества. Те простертые над всеми крылья (а также хвост и рога с копытами), которых лишились «органы», перешли к мафии. Мафию представляют всесильной и обыватели, и многие бизнесмены.

Она и в самом деле свирепствует. Почтенный бизнес стал не менее рискованным делом, чем когда-то контрабанда. Риск погибнуть не своей смертью велик, об этом говорят все бизнесмены. Велик ущерб жизням, но есть еще ущерб все той же морали. Устав ждать от государства, честного суда и эффективной полиции, вполне порядочные негоцианты постепенно начинают принимать нормы мафиозной этики. «Просто так не убивают. Убили, значит за дело. Не сдержал слова...»

Разумеется, это не беспредел, напротив, это нормы, притом гораздо более строгие, чем в «обществе» и даже в «государстве». Но нормы преступной субкультуры, даже если они покажутся справедливыми, по самой своей сути партикуляристичны, они не могут обслуживать «большое общество», а значит, и бизнес, если мы хотим видеть его полноценным, а не маргинальным институтом общества.

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ

«Новые русские» — снаружи и изнутри

Согласно известной русской народной песне «Дубинушка», англичанин для облегчения труда все что-то изобретает, а русский поет печальные песни о тяжелых предметах. Вот и «новых русских» изобрели охочие не только до машин, но и до ярлыков англосаксы. Однако наряду с преклонением перед Западом у нас в крови[1] и толика недоверия к нему. Уже поэтому к новому термину мы можем позволить себе отнестись достаточно осторожно. У них, при взгляде на это явление снаружи, выстраиваются одни ассоциативные ряды, у нас — при взгляде изнутри — несколько, хотя и не вовсе, иные. Так же разнятся способы идентификации. Многие на Западе, например, идентифицируют «новых русских» с новой Россией и по ним ее постигают: по тому, как они себя ведут, как делают деньги, кого убивают и т.п. Мы не можем с ними в этом полностью согласиться. Еще они выводят «новых русских» из старой номенклатуры, оседлавшей вовремя распиханные по западным банкам деньги КПСС. Здесь мы отчасти готовы с ними солидаризироваться, хотя скорее на чувственном уровне: знакомое шуршание шин, фирменный «воронковый» цвет их лимузинов, персональные шоферы, дремлющие за рулями у подъездов домов с улучшенной планировкой, разве что марки машин поменялись, вместо финских бань — клубы, да вместо ведомственных дач собственные дворцы — чего прятаться, только защищайся. Предположение об их криминально-теневом происхождении также встречает у нас сочувствие: малиновый окрас бросается в глаза не меньше черного.

Можно добавить к стороннему взгляду еще одну версию: в отношениях с Западом «новые русские» заняли освободившуюся нишу, которую прежде занимали доблестные ракетно-ядерные боеголовки, направленные на Запад. Правда, теперь западный обыватель опасается не за жизнь свою, а за честно нажитое национальное достояние: к тому, что оно скупается арабскими шейхами и японцами, они уже привыкли, ну а к тому, что «новыми русскими», — пока нет, тем более что и арабы и японцы все-таки немножко свои, а русские — абсолютно чужие, и имя им легион. Потом, Запад привык все-таки к культурному обращению. «Если вы устраиваете нам подлянки, как японцы, — справедливо рассуждают они, — то хоть ведите себя так же: улыбайтесь и кланяйтесь, а не хамите». Коробит европейца и дурной вкус: ванны из мрамора, золотые унитазы, чемоданы с наличностью, ну а от инкрустированных меховых шуб «гринписы», доблестно охраняющие окружающую среду, хлопаются в обморок пачками.

При взгляде же на «новых русских» изнутри нас, наоборот, коробит их по-западному агрессивная самореклама, в упоении которой они не замечают, как создают новый агитпроп: место рубленых скульптурно-плакатных красавиц в косынках с прозрачными глазами и красавцев с неизменными льняными чубами заняли рекламно-роликовые ногастые дамы с развевающимися волосами и кавалеры с неизменным оскалом.

Но все эти версии и оценки представляются все же некоторым приближением к теме, так же как слово «русские» — лишь некоторым приближением к их реальному национальному составу. Причем приближением, достаточно сильно искажающим представление о реальном бытовании этого феномена — и искажающим его вполне определенным, характерным для информационного пространства, способом.

•

Есть ли «новые русские», нет ли «новых рус-

---

[1] Я не подмазываюсь к этническим русским и по крови кристально чистый еврей (правда, уже мои дети, по израильским законам, не евреи — у их мамы есть русская бабушка). Просто, во-первых, там называют русскими всех, кто отсюда (например, обитателей Брайтон-Бич), а, скажем, этимологию своей фамилии я нашел в толстенной американской книжке «Русские фамилии». И во-вторых, живя безвыездно и застойно здесь, я ощущал себя русским ЕВРЕЕМ, а перестроечно поживя там, ощутил себя РУССКИМ евреем, ведь, хочется кому-то или нет, русский — все же несколько прилагательная национальность.

ских», это науке неизвестно, это зависит от того, где живешь, какие программы и когда смотришь, какие газеты читаешь. То включил голубой экран — есть «новые русские», то выключил — нет, одни мексиканские.

Мама моей знакомой, живущая на Ленинградском проспекте у Белорусского вокзала, уже больше года, с октябрьских событий, не выходит на улицу. В какой-то момент критическая масса страха, накопленная при просмотре всевозможных новостей и хроник, плюс реальная стрельба за окном перекрыли ей выход. Ее пытаются переубедить, мол, на самом деле уже не страшно, лучше стало, Москва хорошеет, магазины полны и продавцы даже меньше хамят, а иногда и улыбаются, а она не верит, в окно не смотрит, а смотрит только в ящик, а там про это ничего, а все про разборки, кризис неплатежей, бомжей, взрывы и автоматные очереди, и ей делается все страшнее и страшнее.

Так что попробуем взглянуть на феномен «новых русских» своими собственными глазами, пользуясь собственными воспоминаниями, наблюдениями, впечатлениями и оценками, не игнорируя, конечно, и всевозможные интерпретации.

Отметим для начала, что полные прилавки и впервые на памяти нашего поколения хорошеющая не на словах, а на деле столица, — это тоже «новые русские». Даже климат улучшается — вы помните другую такую осень? Но это греют нашу душу их корыстные затеи (кстати, организм тоже можно теперь согреть в любое время и в любом месте, а какая прекрасная вещь конкуренция, любой алкоголик почувствовал на собственном кармане). А ведь менее или вовсе бескорыстные делишки за ними тоже водятся.

Почти так же споро, как заняли места на старых папертях новые русские нищие, взялись за старое и новые русские богатые. Здешние традиции благотворительности и меценатства, хотя и под другими названиями, оказались гораздо более живучи, чем можно было надеяться. По количеству спонсоров на душу населения мы вышли, кажется, на первое место в мире, и Гиннес по нам прямо-таки плачет.

Как опята, растут пенсионные фонды на ух каких выгодных для нас условиях (не надуйте, ребята!), не говоря уж о чистой благотворительности и просто широких жестах. Хотя, конечно, история с тремя «М» скорее напоминает Аль Капоне, чем, скажем, двух прежних здешних М — Морозова и Мамонтова.

И вообще я не собираюсь назло Западу крыть «новых русских» сусальным золотом, прекрасно помню все эти истории с детскими фондами и антиспидами — сам переводил туда первые кровные зеленые и очень собой гордился, но это были как раз в наиболее чистом виде номенклатурно-криминальные игры, что на первых порах, пожалуй, было неизбежно — приличных людей в этом пространстве тогда просто не существовало, не могло быть. А теперь они определенно есть: по крайней мере среди тех, с кем приходится сталкиваться и общаться, персонажей ни номенклатурного, ни криминального происхождения нет — это в основном люди с техническим, как правило, высшим образованием, то есть те, кого, в отличие от «лириков», именовали «физиками». Подчас это люди с широким кругозором, хорошей культурной интуицией, иногда прямотаки аристократически мыслящие. Во всяком случае — сознающие ответственность перед обществом и самими собой в гораздо большей степени, чем большинство политиков.

•

Застойные времена располагали к самодовольству: кругом мерзость и быдло, все в дерьме, но зато можно все осознать и складно обо всем судить, такие книжки читать — дух захватывает, а можно и ни о чем не думать, и ничего не читать, а пить горькую — в любом случае есть чем гордиться, кукиш оппозиционности всегда в кармане. С другой стороны — к стенке не поставят, в лагерь не отправят, главное — не высовываться. Как на театральной сцене: кругом темно, а мы на переднем плане, от нас даже как бы слабый свет исходит, фосфоресцирование некое, наш особенный интеллигентский свет. На темном фоне мы очень даже заметны, даже в некотором роде луч света в темном царстве.

И вдруг со сценой стало что-то происходить: какие-то щели появились, сквозь щели стал пробиваться белый свет, и, смешиваясь с этим светом, наш особенный свет вовсе стал незаметен, пропал. Осветился и задник, он приобрел глубину. В глубине возникло движение. Вот те, кто первыми тронулись с насиженных мест (на авансцене или в глубине — неважно), и стали «новыми русскими».

Многие подрастеряли теперь прежний моральный капитал, но по разным причинам не решаются составить новый, хотя бы и чисто денежный, и это отличает их от «новых русских», вышедших из той же среды.

Значительная часть диссидентской

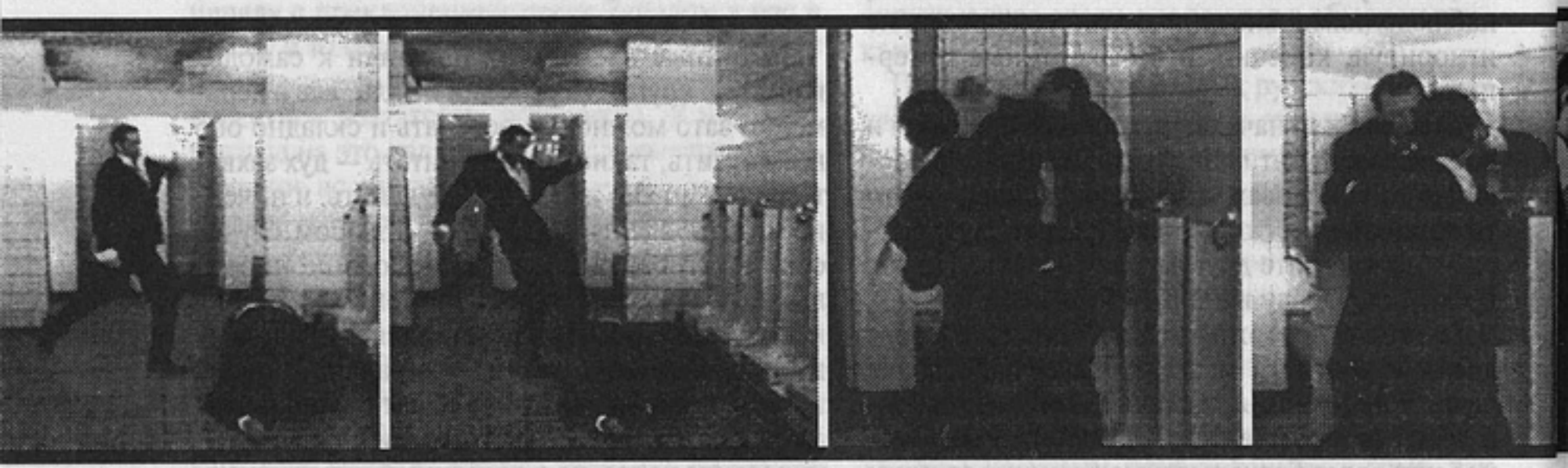
эмиграции, например, продолжает оправдывать свое неучастие тем, что «опять все не то», или «раньше они думали, что у России все-таки есть шансы, а теперь думают, что все-таки нет», прикрывая этой позой неготовность к возвращению и обиду, что никто не зовет их на подвиги и славу. А на меньшее они не согласны.

Для многих других привычка отсиживаться, оформленная как принципиальная оппозиционность, стала родом наркомании, о чем они и не подозревали, пока жизнь не попыталась снять их с иглы. Перестройка обернулась для них наркотической ломкой. Эта ломка в сочетании с легким мандражем не позволила им вовремя очутиться у Белого (в 1991-м) или красно-белого (в 1993-м) дома (или хотя бы солидаризироваться с теми, кто там очутился), а затем стимулировала строительство новых редутов: «Нас хотели использовать как пушечное мясо, и вообще все это фарс; это они должны нас защищать, а не мы их» и т.д., как будто дело в Горбачеве, Ельцине, Руцком, Гайдаре или Грачеве, в не в нас самих.

да — свобода выбора начинается там и тогда, где и когда предложение начинает перекрывать спрос. Ну, не может нашего спроса хватить на все предложения! Пора привыкать жить в состоянии постоянной уязвленности этим, как мы привыкли жить в уязвленности обратной ситуацией. Ведь это все-таки свобода. Такая, как есть, другой не бывает.

Заглядывание в чужие карманы — очень утомительное и тоскливое занятие, к тому же отнимающее уйму времени и душевных сил. В студенческие годы я как-то прикинул, что если бы нас не мучили общественными науками и военной подготовкой, то есть тренировками на предмет ненависти и уничтожения тех, кто не хочет жить по заветам Ильича, то за освободившееся учебное время можно было бы свободно выучить пару языков. Так зачем же продолжать тренировки в том же духе, когда уже никто не заставляет? Учите языки.

Хотим мы этого или нет, но сегодня мы все становимся хоть немного «новыми русскими», поскольку радикально меняется реальность и,



Кстати, разве не «новые русские» среди первых показали, как в экстренных случаях ведут себя нормальные, незакомплексованные люди, нечаянно почувствовавшие себя свободными гражданами свободной страны?

Да, все почувствовали разницу, но — по-разному. Сплошь и рядом одни не могут простить другим, что у этих других есть то, чего нет у них самих, независимо от того, что есть у них самих. Никак не остынет в крови священный огонь экспроприаторства. Да плюньте вы на их Манеж, отвернитесь, все равно он уже их! И потом, эка невидаль: пойдите и купите Кремль. Ну, а если не можете, не получается, идите и делайте то, что у вас получается, что вы можете. Может, у вас получается нечто такое, что они все станут вам завидовать.

Мы так мечтали о свободе, а ведь эта свобо-

соответственно, отношения с ней всех слоев общества. Мы начинаем жить в новой стране, Новой России, новой отчасти в том же эмигрантском смысле, что и Новый Орлеан, Новая Каледония или Новый Йорк. Просто не мы выехали, а вся страна поехала и повезла нас с собой. Отличие от сознательной географической эмиграции, пожалуй, лишь в том, что там дефлорация происходит быстро и неизбежно, а у нас зачастую не происходит вовсе: редко кому удается терять невинность постепенно. Может, это и к лучшему — еще больше самобытности будет. Хотя увлекаться самобытностью все же не стоит, тем более поклоняться ей. Стоять на страже самобытности — все равно что охранять склады с просроченным товаром. Товар хорош, когда в обороте, когда привлекает партнеров, а не отпугивает их. Самобытность —

как тень, всегда следует за народами, идущими на свет. Ни один из них, сориентировавшись на достойное существование и достигнув его, не растерял самобытность. Если она есть, то никуда не денется.

Мне кажется, не совсем верно для нашего внутреннего потребления идентифицировать понятие «новые русские» лишь с теми, кто быстро и заметно разбогател, хотя такой взгляд преобладает. Тогда бы они были просто «новые богатые» (нувориши). Я бы отнес к «новым русским» людей, которые первыми приняли новые реалии, новые правила игры и научились хорошо играть по этим правилам. Номенклатурных и криминальных персонажей я бы привлекал здесь в качестве примера с большой осторожностью. У них была серьезная фора — научились играть благодаря этой форе, и ладно. Потом, глядишь, и без форы научатся. Или проиграют.

Часто «новых русских» обвиняют в прагматизме и недостатке духовности и, по-моему, вполне справедливо. Духовность вообще очень жалко, она, как верно отмечают многие радетели, уходит из жизни, и на ее месте начинают проступать контуры собственно жизни, а жизнь — это плохо, потому что материально.

Какая у нас была духовность — пальчики оближешь: самая читавшая Пикуля, Бондарева и красные буквы на крышах домов страна в мире, самая посещавшая «Сталеваров» и восхищавшаяся Говорухиным еще в его прежних невинных ипостасях, самая поклонявшаяся Глазунову и истово цитировавшая: «Родина — я твой капиллярный сосудик; мы с тобой, ты — провода, я — троллейбус».

А какие ветры духовности носились по конференц-залам наших вузов, НИИ, КБ, п/я, наших неисчислимых «Авангардов» и «Салютов» на бесконечных митингах, выражавших нашу безграничную любовь и поддержку нескончаемой череде свободолюбивых, борющихся народов с бессчетными империализмами, сионизмами и реваншизмами!

Духовность прямо-таки душила нас в своих объятиях, а теперь возносится, бедолажка, скукожилась в красный шарик и улетает, как тут не поплакать. Воздух у нас был плотный, как следует этой самой духовностью спертый, топоров сколько хочешь вешай, а теперь жидкий какой-то стал, можно сказать, жидковатый, хлиплый, клеклый, топора не держит. Из прежнего сплошного духовного состава что-то начало выпадать в твердый осадок, опредмечиваться, материализовываться. На этих сгустках материи стала нарастать новая, внедуховная, витальная реальность, и «новые русские» — одно из ее зримых воплощений.

•

Правила, по которым заиграли «новые русские», не были совершенны вначале, да и сейчас еще далеки от совершенства, но «процесс пошел». А в каждом пошедшем процессе есть своя внутренняя логика. Вот на нее и надежда. Именно и только сейчас мы втягиваемся в реальную перестройку, перенастройку всей жизни, в новую реальность. В этой реальности есть элементы симуляции, соблазна и провокации, и невозможно, да, кажется, и не нужно пытаться выделить из нее чистые вещества, в том числе и чистое вещество «новой русскости». Ведь даже Ее Величество Истина, если мы, конечно, не Солженицын, в лучшем случае дается нам в некотором приближении. Не будем судить «новых русских» слишком строго, и да не судимы будем, и вообще это еще вопрос: кто кому судья? Да, они порой совковаты, но и мы тоже порою совковаты. Да, среди них есть фашиствующие прагматики, ну а среди нас навалом фашиствующих романтиков, часто даже не отдающих себе в этом отчет. Иные убеждены, что проще покупать блюстителей закона, чем соблюдать законы, что законы на то и существуют, чтобы их обходить, но и это — наш общий грех.

Они не лишены агрессивности: недавно в связи с покупкой небольшой дачи я, не зная всех обстоятельств, нарвался на симпатичного, вечно улыбающегося спортивного телеобозревателя, который, уж не знаю за кого меня приняв, вместо «здрасьте» дал понять, что нанять убийц для него раз плюнуть.

Они не лишены снобизма: например, обзаводятся челядью, вечера проводят в клубах, а по выходным ездят на Лазурный берег или на лошадях, то есть демонстрируют великосветские манеры доступным их пониманию способом. Иногда они шалят, и от их шалостей слегка тошнит. Бывает, хамят, выдавая, при всем внешнем лоске, наше общее происхождение. Ну и что? У крестьян, к примеру, тоже есть отталкивающие черты, и они бывают неприятны в общении, но они ведь и не для общения

предназначены. Давайте будем общаться с теми, кто нам нравится, независимо от рода занятий, а за всеми другими признаем право делать свое дело в своих личных интересах и научимся уважать их за это.

Мой знакомый в дни комендантского часа в октябрьской (1993 года) Москве жаловался, что омоновцы шуток не понимают: он пошутил и получил по мозгам. А по-моему, правильно получил. ОМОН шуток понимать не должен, ОМОН должен реагировать — быстро и жестко, он для этого предназначен. Вводить или не вводить его в соприкосновение с шутниками — это другой вопрос.

Ничего не поделаешь — в сегодняшней ситуации либеральное сознание именно с «новыми русскими» в первую очередь может связывать надежды на будущее. Ну не с искусством же, в самом-то деле! В пространстве победившего авангардизма мы уже пожили, так что пожить при победившем постмодернизме

ВАДИМ ЦАРЕВ

Новые узкие

Некий поэт в ответ на известную песню слагал: «Русские, русские, что-то глазки узкие». Намек был, конечно, на русскую *татароватость*, но почему бы не подумать в этой связи и о нашей *тороватости*? Вспоминаю мимический анекдот, в прошлом очень распространенный, можно сказать, гимассовый. Вначале глаза сощуриваются, суживаются в буравчики: «Где деньги?!» Потом глаза округляются: «Какие деньги?!» Сегодня одни круглят глазки и тихо дивятся переменам, другие следят и шумно переминаются на своих замусоренных, как все вокруг, кочках зрения. Прищуренность прожившегося большинства на зажиточное меньшинство легко связать с вечной завистью российского пролета*та*риата к хваткости и скоробогачеству. И нынче не без того, однако «болезнь красных глаз» смежает веки слабее, чем это делают сами размеры озираемого явления. «Новые русские» — новые узкие. Они являются народу в облике гигантских карликов или карликовых гигантов. Они неожиданно обычны и мелкотравчаты, в этом их личное спасение и даже больше — кое-какая надежда для всей страны.

У нас жизнь имеет свойство бить ключом, деготь — мараться, а слова — кувыркаться. Сказано: «новые русские», а если приглядеться, то которые новые — те в основном не русские, а которые русские — те в основном не новые. В пределе круг новых людей охватывает всех, у кого обновились возможности владеть или властвовать. Большинство же по-старому вне перемен, бытие большинства остается сном. Например, пенсионеры: раньше государственное безумие навевало на них сны золотые, теперь их посещают сновидения страшные, но пенсионерское существование неизменно в его иллюзорности — из пенсии снов не выкинешь. Миллионеров пока меньше пенсионеров, но «меньше» уже не значит «мало». Различимы два подвида «новых русских». Одни — перелицованные старые. Эти занимают места у кормила новой власти согласно старому партбилету и присваивают себе нефтесодержащие, газоносные, автомобиледобывающие конторы, над которыми и раньше директорствовали как хотели. Другие — настоящие «новики» (старинное русское слово), они из ниоткуда выплыли в высокополитические тусовки (из грязи в связи), из ничего слепили капиталы (прорвались из грязи в князи, то бишь в деловые бароны). Первые — в основном старая номенклатура, к ним примыкают их свер-

стники, старые заслуженные «теневики», легализовавшие свои богатства не в последнюю очередь благодаря скрытым связям с официальной верхушкой. Вторые тоже непростые ребята, крепкие молодцы с комсомольским или гэбистским прошлым (общественное мнение упорно усматривает в них «усатых нянь» денег КПСС), чинные изобретатели «чубайсиклов», юные мертвоглазые демократы, недавние успешные чиновники режимных советских учреждений вроде Госплана или «Правды», внештатные сотрудники райкомов, завсегдатаи парткомов. В кругах «новых русских» очень мало изгоев старого режима. «Новые русские» не те, кого социалистическая система пригибала, а те, кто приладились к ней так, чтобы она на них работала.

Есть у «новых» и еще одна общая черта — все они воровато-безобразливы. Первичные капиталы сколачивают, устраивая брачные конторы для безногих девиц, вторичные — просаживают по заграничным кабакам и игорным притонам. Плохо это и некрасиво. Но, во-первых, по-русски. Во-вторых, русский, жгущий в ресторане стодолларовую бумажку, смотрится все-таки лучше русского, который горящим взглядом озирает недоступный платный туалет в городах Париж или Вена. Другое дело, что «новые», при всем своем купечестве, нетороваты, то есть нещедры. Меценаты из них ерундовые. Если дают на что-то, то немного и так, чтобы все об этом знали. Но и это неплохо, так они дольше продержатся, потому что не любят у нас настоящей щедрости, не понимают. Щедрость оскорбительна, если на нее нельзя ответить тем же. Не по статистике, а по И.А.Бунину и Н.И.Наумову[1] судя, «красного петуха» благодарные российские пейзане подпускали в первую голову тем помещикам, которые им благодетельствовали.

А мы, неновые, разве мы тароваты? К западной, например, гуманитарной помощи проявили душевную щедрость, хотя бы в форме легкой словесной благодарности? Ладно продовольственные посылки — к главному гуманитарному спонсору, к Истории, есть ли с нашей стороны самомалейшая благодарность и доверие? И капиталистами-то она нас какими, смотрите, неподходящими, небывалыми наделяет — «новыми». И волочет кудай-то не туда. Но так ли? Небывалыми ли? Так ли уж и не туда?

Русские не доверяют миру (христианскому миру), потому что он историчен, и не доверяют истории, потому что она мировая. История воспринимается нами как пароход американской постройки, который, пошлепывая плицами, везет российских граждан на сброс в океаническую бездну; или, наоборот, мы чувствуем себя пассажирами параноева ковчега, который доставит всех на такую вершину, с какой никому ни сползти, ни скатиться. Но едва ли история менее благораспорядительна к нашим судьбам, чем к судьбам других народов. И если прищуриться, то можно разглядеть в происходящем нечто успокоительное. Не все приятное полезно, не все, что неприятно, обязательно сулит вырождение и смерть. Новое заключает в себе послание. Не замахиваясь на предельное погружение в смысл истории, кое-какими соображениями, однако, поделюсь.

Подробнее о новизне. Приезжают два брата в столичный город. Обживаются, и однажды один, старший, пишет другому: «Чтобы чего-то добиться, говори себе каждое утро: я человек новый, добиваюсь избрания». Это «Рим». Пишущий — Марк Тулий Цицерон, он напоминает своему адресату, что они новые древние римляне.

«Новики» время от времени входят в историю, причем не обязательно на ее значительных переломах. Даже, может быть, наоборот: новые люди вносят в жизнь ту новизну, которой недостает из-за отсутствия подлинных общественных потрясений. В этом смысле как саранча есть признак урожайного года, так и новые люди есть признак спокойного времени. Россия не исключение, она с ее «новиками» самим появлением непривычных человеческих типов подтверждает прочную связь с избираемым ею путем. И это столбовой европейский путь.

В странах европейской культуры «новые» появились перед второй мировой войной и распространились по мере послевоенной стабилизации. Сначала в политике. Рядом с ярколичностными государственными деятелями (У.Л.С.Черчилль) стали появляться общественно-полезные посредственности (Ф.Д.Рузвельт).

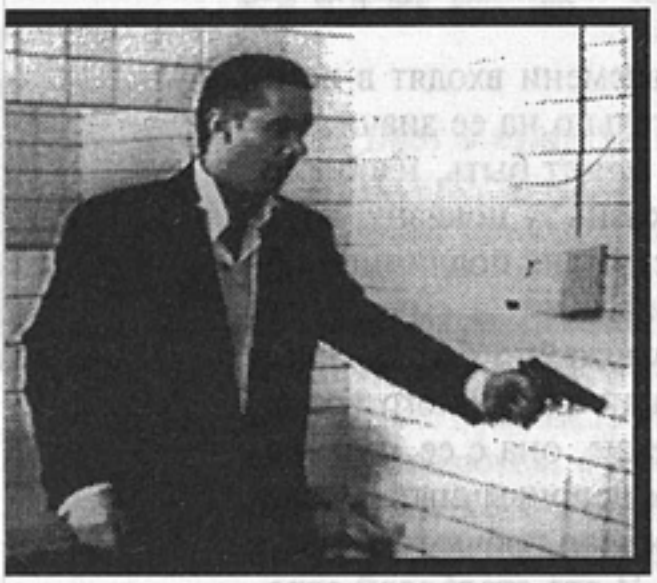
С середины 40-х годов власть в европейских

---

[1] Николай Иванович Наумов (1838 — 1901) — замечательный прозаик. Зоркий наблюдатель и стилист. Ныне справедливо забыт, потому что любил так называемых россиян не только беленькими, но и черненькими. — *В.Ц.*

странах сосредоточивается в руках вполне дюжинных людей. Последним политиком, который вырабатывал великие идеи, был Л.Эрхард; последними мужами силы с бесспорной одаренностью (литературной) были тот же Черчилль и Шарль де Голль. Потом наступило время озвучивателей чужих мыслей, карликов на плечах спичрайтеров. Алексис де Токвиль писал, что победившая демократия предпочтет людей заурядных. Сбылись его слова. Стоит ли удивляться, что и в одной из самых народовластных стран мира, России, бразды правления перешли от негодяев к посредственностям?

Неудивительно и бурное вмешательство «новых людей» в передел общественного богатства. В послевоенной Европе начался закат старых патрицианских родов буржуазии. Уходили от дел Крупп фон Болен барон Гольбах и люди его круга, возвышались дотоле никому неведомые мелкие «великаны крупных дел». Они не имели шарма и благородной патины героев манновских «Будденброков», они не умели подать себя, не умели держаться в свете, от них исходил дурнотонный блеск новоотлитого золота, но они побеждали. Приход этих людей подкосил романтическую утопию жизненного успеха. Вспомните, каким вымечтал капиталистического гения Драйзер: семь пядей во лбу, рентгеновский деловой зрак, машинный расчет. В действительности новые деловики были неромантичны и негениальны. Они захватывали атрибутику новой для себя жизни так же, как это делают «новые русские», и так же, как акулы заглатывают огнетушители: ради тяжести в брюхе и не задумываясь об изжоге.



Журнал для русских скоробогачей «Автопилот» пишет, что на кузове «роллс-ройса» двадцать слоев эмали — неправильная реклама. Надо бы написать, что вес этого огнетушителя больше, чем у «BMW 750» или у «бугатти».

На Западе над талантливым средним классом вырос класс средних неталантливых. У нас средние поднимаются в пустоте, не над, а вместо среднего класса. Но как там, так и здесь все совершается вовремя. Там «новые» вошли в хозяйственную жизнь, которая совершенно перестала соответствовать классическим предсказаниям. Д.М.Кейнс заметил, что совокупное хозяйственное тело, перейдя невидимый порог сложности, перестает управляться сверху. Государство уже не может регулировать общественное богатство, не могут этого и повелители больших капиталов, поэтому неважно, кто правит страной и кто заседает в правлениях больших компаний. Главными деньгами становятся «бедные деньги», хозяином народного хозяйства делается массовый потребитель. В новых условиях макропоказатели — дефицит платежного баланса, государственный долг — словно смеются над физикалистами и монетаристами, учившими, что хозяйствование — это учет и расчет. Основой делового успеха становится более или менее слепой напор. Посредственности же вооружены напористостью лучше гениев.

У нас хозяйственное преображение совершается не ради «бедных», но ради «богатых» денег. Тамошние нувориши собирали лепты вдовиц и, как пчелы, накапливали их, возвращая этот «мед» через потребление. Наши деловики не пчелы, а скорее разорители ульев, но и они могут приостановить те разрушительные шевеления, которые исходят от государства и от монополий: смогли же «новые», которые делают бизнес на импорте, противостоять валютной афере в октябре прошлого года и погасить разорительный для большинства населения всплеск инфляции.

Конечно, те «новые русские», что оппонируют государственно-монопольным махинаторам, делают это не по доброте душевной. Они тянут жилы из бедного большинства, но и дают ему нечто здесь небывалое — свободу от бескормицы, раздетости и разутости. Это своеобразный рэкет, однако это и не государственный грабеж. Государство ко всему и всем протягивает загребущие руки, но ни от чего не защищает. Чиновники, вырвавшись из низов, подсознательно заботятся об одном — оторваться дальше от среды, их породившей. Для этого они воруют, напихиваются привилегиями, отсюда их жестокость: они держат общество на нулевой отметке благосостояния, потому что это как бы увеличивает масштаб их личного прорыва наверх. Они уходят от нищего детства, ловя особый кайф от того, что остальные в нем остаются. Эти «новые» всегда

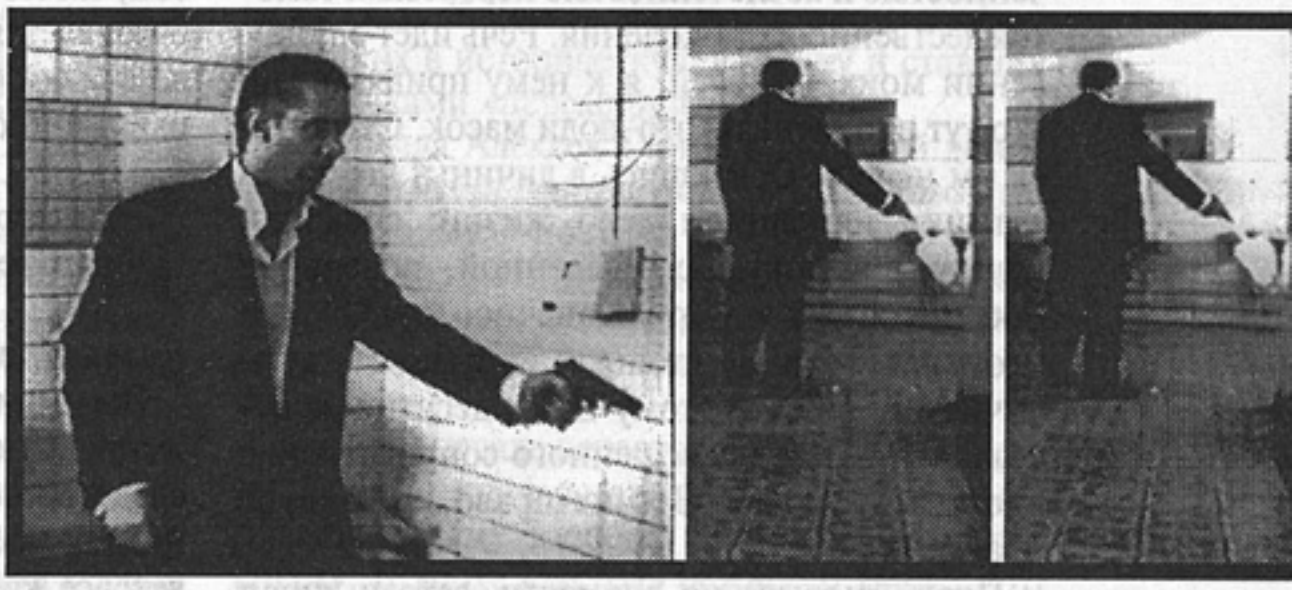
будут видеть в народе неразумное дитя и, покуда хватит сил, держать его впроголодь.

Ненасытная ненаетость государства сближает без любви всех нечиновных людей, бедняков и скоробогачей, придавая обществу пусть некрасивую, но устойчивость. Между тем борьба всех против всех в нашей сказочной державе тоже странным образом упрочивает индивидуальную жизнь. Оппозиция власти («новые» — от Жириновского до Гайдара) разобщена. Политическая верхушка укрыта ковром, из-под которого слышно щелканье челюстей. Казалось бы, зачем им драться между собой? При единстве-то интересов? Но в коридорах российской государственности при отсутствии законов есть свои инстинкты, здесь собака бывает кусачей не только от жизни собачьей, а главным образом потому, что ей просто нравится кусаться, собаке такой. И слава Богу. Когда официальные и неофициальные начальники грызутся, отдельный человек, которого естественная брезгливость удерживает в стороне от политики, оказывается в пространстве взаимоподавления вихрей враждебных и может возделывать свой сад при наименьшей опасности, что деревья будут выкорчеваны тупой стихией. «Око бури» — хорошая вещь (за неимением лучшей).

Распространение «новорусскости» ослабляет действие коренного шевеления российской души — зависти. Наряду с ненавистью к благодеянию зависть к благоденствию входит в основы нашего характера. А «новые русские» благоденствуют. И, главное, не скрывают этого. Их богатство режет глаза, шибает в нос. Как это ни гадко сорить деньгами, они делают это, противные. Они и вправду не очень симпатичны, те, кого показывает телевизор, кого интервьюирует «Эхо Москвы», о ком пишут газеты и для кого выходят новые журналы.

Я взял несколько изданий, нацеленных на скоробогачей. Идея была такая: понять «новых русских» не из них самих, а по реакции людей моего круга, делателей текстов. Предполагалось, что реакция будет явно или подспудно отторжительной и «новорусскость» определится, подобно СПИДу, по антителам. Издания (журналы) оказались разными: рекламными («Автопилот»), рекламно-информационными («Она — Он», «Империал»), рекламно-проблемными («Обозреватель», «Домовой») и даже как бы высоколобо-поисковыми («Птюч»). В прочитанном было многое — от заказного портретирования до одышливого стилизма, но не было антител. Сопротивление не обнаружено.

Пишущая интеллигенция — ладно. А народ? Светоносный народ самой солнечной из сумеречных стран? Мне кажется, он тоже замирится перед «новыми русскими», потому что их успех — единственный, который он может стерпеть. У нас прощается чуть ли не все, кроме успешной работы и яркого, обоснованного достижения. У нас никчемным нищим в переходах подают больше, чем приличным музыкантам. Признание, даруемое неумелости и бездарности, воспринимается нами как норма. Окажись «новые» личностями выдающимися, тогда бы пошли погромы и переделы. А они такие простые. Не хуже и не лучше прочих. Вот где обеспечение общественной устойчивости. Вот где зарождение новой для русского человека привычки к чужому счастью. Вот где и сермяжная правда, поскольку мы с нашей историей настрадались от ярких личностей. Уж если яркая личность: Иван ли Васильевич, прозванный за свое человеколюбство Грозным, Петр ли Алексеевич, поименованный за приверженность к кунсткамерам и мелкоскопам Великим, — то туши свет. Благие деяния великих соотчичей так пропитались сукровицей и кровью, что не раз задумаешься: а хорошо ли от гениев жить на Руси?



Кто наживется, делая дело, не сплошь воруя, а только поворовывая, не удержит добро в сундуках и не раздуванит без следа. Всяк свидетель, что по крайней мере от некоторых скоробогачей кой-какая малость перепадает ос-

тальным дамам и господам. Это перемена в жизни и добрый знак. Стало быть, страна не исчерпала возможности обновляться. Изменения — разные, за ними нужен глаз да глаз. Одно ясно: подошли люди, которые поодиночке не натворят много бед и которые, будучи собственниками, в этом главном для себя качестве вынуждены быть одиночками. Они должны побеждать в себе рукосуйский задрыг к таким опасным вещам, как общее дело или общее благо (даже если такой задрыг у них возникает). Они не преобразователи истории, не мессии. Они действительно возделывают свой сад, со своими саженцами, своим навозцем. Им не нужно владеть умами, в том числе и своими собственными, с чем их сплошь и рядом поздравляют хранители священного огня в лице так называемого шестидесятничества.

Общественное мнение (если оно есть) уже не прислушивается к шестидесятникам, но онито прислушиваются к себе как к общественному мнению и страдают от этого. На шестидесятниках тяжесть умирающей эпохи. Это было время частной жизни в коммунальных ссорах и соре, в моральной подвижности, в полетах начитанности над действительностью. Ножницы между кажимостями и данностями, увлеченностью и вовлеченностью перерезали самотождественность поколения. Речь идет о поколении моих учителей, я к нему привязан, но что тут переменить: это люди масок. Стыдиться им нечего. Облекшись в личины, шестидесятники исполнили дело жизни: сблизили культуру высокую с обыденной, повернули Россию лицом к миру. Конечно, горько уйти неоцененными, и нет сил смириться с безразличием к себе, поэтому шестидесятники составляют ядро просвещенного сопротивления «новым русским». Это их право, но они не правы.

Пусть «новые» не личности, зато и живут без личин. Ребята в ярких пиджаках похожи на щенка из гоголевской повести, который вертит хвостом, словно бы говоря: «Смотрите, люди добрые, какой я есть прекрасный молодой человек». Эта разновозрастная молодежь гоняется за всякими благами, не зная меры в женщинах и пиве, — таков ее рок. Такова ее подлинная цель, сразу и внешняя, и внутренняя. У нее плохой вкус, но у любых «новых» вкус хуже прикуса. Когда-то в Европе дурнотонность нуворишей обуздывал аристократический пример. А нынче поглядим в окно в Европу: известная принцесса Диана по всем ухваткам сама образец «новизны». Наши аристократы, внезапно соткавшись из постсоветского благорастворения воздухов, примера хорошего вкуса не подадут, хотя бы потому, что сразу возродились вполне примерными «новыми».

•

Будем же щедры к приметам времени, не стоит подозревать историю в подвохах. Да, отечественная жизнь не конфетно красива, пожалуй, даже не фотогенична. Можно воображать наше существование путешествием в параноевом ковчеге, а приметы времени — вехами на пути в никуда. Однако жизнь не уходит в песок, ничто никогда не пропадает. Хронос не разбивается о берег, он намывает берега. Иногда стихия (судьба) дает о себе знать через забавных посланников,

над седой равниной если
гордо реет Боря-вестник[2]

(или кто-нибудь в том же роде, числе и падеже).

Все-таки История величава и в комическом жанре. Смешные «новые русские» — хорошее средство понять жизнь в подлинности, а не в поддельности. Поверим своим глазам: все живет, все живут, и мы живем вместе со всеми. За все, что нам дано, мы отплачиваем тою же монетою. Не хуже и не лучше чеканенной.

---

[2] Эти рифмованные строки есть отголосок и отблеск двух верноподданнических стихотворений. Одно как бы среднерусскосвозвышенное:

Сединою с морем споря,
Гордо реет Ельцин Боря.

А вот другое, как бы таинственно-среднерусскосвозвышенное:

Над Россией пролетает
Сребролерый воробей.
Он летит, ничо не знает
И ничо не замечает,
И ничо не отмечает
В записнижечке своей.

(По-моему, такая нетленка уверенно ляжет в поэтическую основу госгимна. — *В.Ц.*)

АЛЕКСАНДР ШПАГИН

И тогда настал час «неоретро»

Сегодня уже, наверное, смело можно констатировать смерть стиля «ретро». Все, финита! Умер (или, может быть, отошел на время в тень?) этот совершенно удивительный стиль, в котором спасались, в который «эскейпировали» в 70—80-е годы. Стиль, представляющий Прошлое как утраченный рай с его наивно-цельно-мифологическим сознанием, как пространство подлинных чувств и эмоций. «Ретро» могло позволить себе отстраненно-игровой взгляд на то «святое» и насквозь пропитанное идеологией прошлое, где — в рамках «серьезного» фильма — строго воспрещались отстранение и авторская ирония. И появились мелодрама «Раба любви», лубок «Белое солнце пустыни», фильм ужасов «Дикая охота короля Стаха». «Ретро» свободно хохмило, ёрничало, озорничало. Короче, в 70—80-е оно стало единственным жанром (да-да, именно жанром!), где «царям в лицо с улыбкой правду» говорили. Ирония побеждала страх, вырываясь за границы догматической мифологии. Единственный смысловой пласт, куда «ретро» почти не проникало, — это война. Оно вообще бежало от экстремальных ситуаций — социальные потрясения и катаклизмы были здесь не в чести: блуждания одинокого солдата меж фронтами и армиями («Бумбараш») — еще куда ни шло, но не более.

Впрямую «ретро» было связано и с киномифологией. По сути, подлинными ретрофильмами считались те, что заглядывали в прошлое века двадцатого — не девятнадцатого. Зачастую «ретро» сознательно обыгрывало кинореальности тех или иных лет (самый характерный здесь пример — шедевр Р.Хамдамова «В горах мое сердце»). Так «ретро» становилось первым постмодернистским направлением в отечественном кино — свободно играло цитатами, отголосками культурных и бытовых архетипов, застрявших в нашем сознании, легко соединяло в единое целое осколки разных жанров, порою совершенно несхожих. Вспомним ту же «Рабу любви». Здесь и триллер, и мелодрама, и психологическая драма, и комедия, и трагедия, и притча, и чуть ли не сюрреалистическая фантазия, а в общем — размышление о людях, попавших в историческую воронку и ставших заложниками «переходного» времени.

Исключая Алексея Германа, которой демифологизировал тридцатые годы с помощью документальной поэтики (за что и «лежал на полке»), возвратить подлинное историческое время легальным путем никому не удалось. Это можно было сделать, только овладев стилем «ретро».

Но уже в начале перестройки необходимость в подобном киномышлении отпала. Привычную парадигму взорвал фильм С.Соловьева «Асса». В эпохе «застоя» режиссер увидел что угодно: сон, карнавал, хеппенинг, но только не ностальгический «ретро»-пейзаж. Совсем недавнее наше прошлое оказывалось здесь очагом зла и горя, действующие лица представали персонажами соцреалистического мифомира (четко разделяясь на «наших» и «не наших»). «Ретро»-стихии здесь делать было нечего. Соловьев, а рядом с ним (отчасти) А.Хамраев в «Саде желаний», Р.Балаян в «Филере», В.Мельников в «Первой встрече, последней встрече»

«ДОРОГА В РАЙ»
Сценарий и постановка В.Москаленко. Оператор С.Мачильский. Художник С.Соснина. Производство кинокомпании «Фрист» (Россия) и «Йонас-фильм» (Германия), 1993.

и даже Р.Нахапетов в квазиэпической ленте «На исходе ночи» представляют прошлое, близкое и дальнее, как ирреальность, метафизический сон, невменяемое полуабсурдистское пространство, с которым среднему человеку справиться невозможно, даже если он защищен броней идеологических мифов и догм. «Неоретро» — назовем так это новое направление — интуитивно стремилось к демифологизации квазиисторического сознания и вышло на иной, более глубокий уровень рефлексии, пытаясь понять абсурд российской действительности, ее трясину, ее хлябь — ее странное бытие, так и не подчинившееся железной воле большевиков. Природа конфликта в подобных лентах заключается в несоответствии между

«Дорога в рай»

представлениями человека о реальности и самой реальностью, кружащей его в хороводе странных ситуаций, порою становящихся кругами ада. Причем герой сам не в состоянии остановиться, да так и уносится центростремительной силой судьбы — в бездну, в прорву, в смерть, наконец.

«Ретро» 70-х было озабочено не столько конкретными человеческими судьбами (подобную задачу в те годы выполнял эпос типа «Вечного зова», с одной стороны, и «Сибириады» — с другой), оно ностальгически и лирически переживало ушедшее Время — Пространство. Этот стиль не был предрасположен к сюжетной драматургии. Зрителю предлагалось следить не за хитросплетениями фабулы, а задуматься над чем-то бóльшим, что и словами-то невозможно было выразить — оставались и оседали в памяти Ощущение, Образ, Эмоция.

«Неоретро», наоборот, движется в сторону классического сюжета (то есть имеет завязку, кульминацию и развязку), но растворяет его в, казалось бы, бессмысленных подробностях, рождающихся не в логике реальности, как это происходило в классическом «ретро», а в логике сна. Сны, выпадение в ирреальность стали спасением от чрезмерной актуализации и политизации нашего кино, уже начинавшего утопать в «злобе дня». То была спонтанная попытка кинематографа остаться искусством, найти новую образность для исторической рефлексии.

Эксперименты в этой сфере не заставили себя долго ждать. На первых порах имел место «неравный брак» исторического сознания со стёбно-постмодернистским. Разгул свершался в особой, параллельной реальности, где в чести был тотальный цинизм и тотальный абсурд. Персонажи погружались в угар сумасшедшего, непрекращающегося карнавала, в черную дыру разверзающейся бессмыслицы, в антипространство, где мифы уже утратили свою сакральность и сошли с культурных пьедесталов. Сюда можно отнести и «Черную розу — эмблему печали...», и «Анекдоты», и «Ваську», и «Самоубийцу», и «Путешествие товарища Сталина в Африку», и, конечно же, «Бумажные глаза Пришвина».

И вот что любопытно. Попытки реалистического подхода к истории, будь то развивающие чернушно-перестроечную традицию ленты «Цензуру к памяти не допускаю», «А в России опять окаянные дни», «Умирать не страшно» или же менее однозначные «За что?», «Ночь грешников» или «Затерянный в Сибири» (все фильмы большей частью вполне добротные), оставляли критику равнодушной. Она явно отдавала предпочтение стёбу. Потому что именно стёб адекватно отражал сознание, в один прекрасный день «забывшее» свои мифы, а значит, лишившееся социальных и исторических опор. Это сознание судорожно цеплялось за трухлявые оболочки прежних культурных образов, но они уже не впускали в себя, оказавшись на деле полыми формами. Из них все-таки можно было составлять любые комбинации. Но получался мертворожденный мир, куда невозможно было поселить Человека.

И тогда настал час «неоретро». Ибо нараста-

ла необходимость в парадоксальном художественном сознании, толерантном к тотальной мифологии, способном отстраниться от нее. Начавшись «Повестью непогашенной луны» и «Домом на песке», где нащупывались новые подходы к истории, направление вдруг разродилось более твердо заявляющими о своих намерениях «Цареубийцей» и «Жертвой для императора». А затем и «Прорва» подоспела (хочется назвать и не менее любопытные по тенденции «Седую легенду» и «22 июня, ровно в 4 часа»). Рядом оказались и близкие ей по духу «Миф о Леониде», «Ключ», «Губернатор», «Чекист».

Режиссерский дебют кинодраматурга В.Москаленко «Дорога в рай» представляется мне новым этапом в развитии стиля. Вышеназванные фильмы претендовали на элитарность — картина же «Дорога в рай» о зрителе помнит и для зрителя сделана. И так сделана, что не оторвешься — даже если не нравится, до конца все равно досидишь: интересно! Пожалуй, это первый фильм, воссоздающий подобным, сновидчески-метафизическим образом эпоху не предреволюционных 10-х и не тоталитарных 30-х (что уже почти принято), а второй половины 50-х годов. Впервые взято время не экстремальное, чреватое апокалипсисом, а достаточно спокойное, сытое и умиротворенное — уже оправившееся от шока разоблачения культа Сталина и готовящееся к «оттепели».

На экране разворачивается история любви советского джазмена и французской журналистки, приехавшей в 57-м году в Москву на VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Француженка — на самом деле шпионка. Ее цель — проникнуть в квартиру джазмена, чтобы сфотографировать ряд ценных документов с научными разработками его дяди, крупного ученого-химика. И вот план выполнен, более того, героине даже удается выскользнуть назад, во Францию, не засвеченной нашими бдительными органами. Герой же, завербованный КГБ для слежки за гостьей, влюбляется в нее. Влюбленные рвутся друг к другу через границы и режимы. «Прекрасно!» — одобряют органы. И снаряжают нашего джазмена якобы на гастроли, а на самом деле — на очередное задание...

Финал вроде как счастливый — после роковой развязки, являющей нам добровольную гибель героев в автокатастрофе, мы видим ослепительный остров в океане, где их, живых и невредимых, окруженных детьми, встречает бывший гэбист, случайно попавший в это экзотическое место во время какого-то зарубежного турне. Но герои не узнают его, хотя он-то очень даже хорошо их узнал. Тем более что — вот странно! — герои за прошедшие тридцать лет совсем не состарились, в то время как гэбист уже стар и сед. Да и они ли это? Уж больно все происходящее в финале похоже на видение, на сон, привидевшийся человеку наших дней. Ибо время здесь не совсем реально — звучит не характерная для 50-х годов музыка, то и дело появляются не закрепленные в мифологической памяти предметы вроде магнитофона или телефона с гибким проводом. Все это происходит потому, что время внутри картины препарировано не мифологическим, а постмифологическим сознанием — сознанием сего дня, отображающим не знания и представления, а чувства, ощущения, эмоции. Мы потеряли целостную мифологию Истории, ибо что-то произошло в нашей коллективной подкорке. Нынешнее сознание невероятно эгоцентрично и всю реальность, в том числе прошлое, пропускает через себя, через сегодняшние свои комплексы. Оно, это сознание, комплексует от ощущения потерянности, оставленности, неприкаянности, от страха полного слияния с оккупирующим душу тотальным Злом. Душа цепенеет, пытается сохранить свою суверенность и самодостаточность, выстроить свой обособленный, ни на что не похожий Космос. И в результате герметизируется и начинает порождать свои фантомы. Вот где берет начало ирреальный мир «Дороги в рай». Это сегодняшний мир, втиснутый в оболочку пятидесятых.

Пятидесятые притягивают своей недовоплощенностью. Нынешнему художественному сознанию, сочетающему беспочвенность с эгоистическим стремлением к тотальному самовыражению, удобно портретировать себя в этом никем не занятом пространстве. И населить его фантомами современного сознания. В фильме действуют гэбисты — носители абсолютного Зла, они вездесущи и всемогущи. Но торжествует любовь, выступающая как исключительно личностное, антитоталитарное начало. Главное даже не в том, что герои сумели обхитрить власти. Они — внимание! — стали владельцами острова, персонального Рая. Новая утопия? А хотя бы и так! Тут очень важны обертоны. Герои обрели свой Рай, противопоставив свою личную волю к жизни, свободе и счастью Империи Зла. Из пленников Мифа они стали его хозяевами. Но — ценой выпадения из Времени, из Истории.

«Ретро» отображало бытие средних людей и через него выходило на пространство истории. «Неоретро» экранизирует состояние среднего человека, не ведающего различия между Историей и Мифом, пытающегося прорваться к знанию, но отягощенного метасмыслами сего-

дняшнего дня, все же сдерживающими его духовную свободу.

...И рождается Новая Мифология. Не та, где мифы было не отличить от застывших догм, штампов и постулатов, предписываемых идеологией, а та, что составляет ноосферу, давая среднему человеку возможность чувствовать себя не объектом, а субъектом истории, самому создавать свой духовный код. Возвращение к человеку прошлого — сегодня одна из главнейших наших задач, ибо только мифология исторической повседневности способна вернуть нам самосознание, пребывающее ныне в столь расшатанном и разболтанном виде, так суетно и позорно мечущееся между тягой к «застою» и ненавистью к большевизму, что порою кажется, будто и нет вовсе никакого самосознания, есть лишь поверхностное осознание сиюминутной текучки.

Кинематографистов пока больше интересует Человек типический — то есть прочно завязанный в историческом процессе, а не отделяющий себя от него, не стремящийся к автономному существованию. «Неоретро» едва ли не впервые намекает на возможность такого пути и такой личности, пусть и иллюзорную. И не исключено, что именно в новых лентах, созданных в этой стилистике, мы проникнем в метаисторию и прозреем пути, по которым она могла бы двигаться, но не сумела. Из-за тех самых догм, от которых по сей день никуда не деться. Из тела фильма они перешли в его фундамент — и на основе исторических шаблонов, анекдотов, стереотипов взращивается новая «метамифология», коренным образом противостоящая прежней, тоталитарной. Может, и шатко будет здание этих лент. Но в Искусстве всегда побеждала не истина, а Парадокс. ■

ЕЛЕНА СТИШОВА

Разрыв

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет
России...

А.Блок

Давно занимала мысль о природе нового мифосознания, рождающегося «здесь и теперь». Проблемой было написать об этом неангажированно, чтобы не быть заподозренной в комплексах сходящего со сцены поколения, злорадно уличенного потомками в смертном грехе причастности к сотворению послесталинской мифологии. Евгений Евтушенко недавно высказался наотмашь за всех шестидесятников: «...Но все равно мы легендарные! Оплеванные, но бессмертные». Смена мифосознания, эта периодическая болезнь культуры, на нашей почве обычно выступает в маске традиционной русской дихотомии «отцы и дети». Хотелось бы разыграть любимый отечественный сюжет не в хрестоматийном дискурсе «взаимных болей, бед и обид». Хотелось бы обнаружить скрытую динамику объективных сил. Под скандальный шумок общей выясняловки они знай себе работают. На дисплее культурного поля вспыхивают письмена-знаки, по которым можно воссоздать если не картину в целом, то ее контуры.

Обозначим для начала один сюжет постсоветской культурной ситуации, до сих пор остающийся в тени.

Лихорадка гласности плюс шок от свободы слова — шутка сказать, оказаться в свободном информационном пространстве после десятилетий цензурного надзора! — обернулись иллюзией, будто мы вновь вошли в исторический процесс, быстренько и без напряга сбросив с корабля современности идеологию и мифологию советской цивилизации.

Казалось, было все необходимое и достаточное, чтобы это произошло. Никогда наше общество не раскрывалось вот так, нараспашку, до исподнего, заставляя подчас вспомнить, что уничижение паче гордости. Ждали вспышки исторического чувства. Покаяния, очищения, катарсиса. Приводили в пример послевоенную Германию. И вроде бы все шло путем. Перестройка не пожалела денег, чтобы вычеркнуть из коллективной памяти советскую семиотику. Названья городов, улиц, станций метро, да что там — государственную символику сменили на дореволюционную. Царский двуглавый орел взял-таки реванш над Серпом и Молотом.

В ходе обвальной деструкции и деконструкции действительно обозначилось и резко продвинулось в центр внимания качественно новое сознание. Это сознание маргинальное, и именно с историей у него складываются совсем не уставные отношения. Оглядываясь на такие картины, как «Зеркало для героя», «Прорва», «Над темной водой», «Дети чугунных богов», «Дорога в рай», «Серп и Молот», корректнее говорить не об историческом — о мифосозна-

нии. История в этих лентах заведомо вторична, она повод для артефакта, но не для познания. Здесь рефлексируется не историческая реальность, а поглотивший ее миф.

Чтобы не ошибиться в выводах, припомним важную подробность общекультурного процесса 70-х. Ведь крушение официозной идеологии и мифологии произошло именно тогда — задолго до краха Системы, в глубине застоя, под анекдоты про Чапаева, Лукича и «Броненосца в потемках» (как раз в ту пору, в конце 70-х — начале 80-х, в кино возникает вспышка исторического сознания, породившая целое направление — «новую эпичность»). Перестройка, покончив с цензурой, лишь легитимизировала то, что существовало де-факто. Новым поколениям в культуре выпало завершить работу предшественников, по Р.Барту — «одолеть миф изнутри», что, по его же словам, чрезвычайно трудно: «ибо само стремление к избавлению от него (мифа. — *Е.С.*) немедленно становится в свою очередь его жертвой; в конечном счете миф всегда означает не что иное, как сопротивление, которое ему оказывается. По правде говоря, лучшим оружием против мифа является мифологизация его самого, создание *искусственного мифа* (курсив автора. — *Е.С.*), и этот вторичный миф будет представлять собой самую настоящую мифологию»[1].

Процесс сотворения новых мифов происходит в нашем кино в аккурат по модели, описанной французским теоретиком. Плюс кое-какие детали ментального и ситуационного происхождения. Прежде всего: новые мифы возникают на пике иррационального бунта — как рефлекс отвержения «проклятого прошлого». Новое мифосознание заявляет о себе не в программных документах и не в манифестах, подобно, скажем, футуристам, которые прямо заявляли: «Долой вашу культуру!» — оно воплощается в стихийных, неидеологических формах.

Расставание с тоталитарным прошлым происходит на манер карнавальной десакрализации. Мол, не так страшен черт, как его малюют. Могучая и несокрушимая сталинская деспотия, Империя Зла, предстает в гиньольных масках «тонкошеих вождей» и «серых волков», скорее смешных и жалких, чем страшных и всемогущих.

Открывшийся доступ к историческому знанию, к запертым за семью замками архивам и документам не очень-то побудил «новых русских» на глубокие штудии. Историософские опыты Олега Ковалова («Сады скорпиона» и «Остров мертвых»), исполненные аналитического пафоса, — исключение. Правило же в другом: едва молодой художник вступает в пространство истории, он отгораживается от точного знания. Будто срабатывает какой-то инстинкт. И предъявляет зрителю версию, лишь формально, знаково связанную с исторической реальностью. Эта интенция бросается в глаза при элементарном сопоставлении фильмов, поставленных режиссерами разных поколений. К примеру, картина «Вива, Кастро!» Бориса Фрумина, послесловие к эпохе шестидесятых, может быть воспринята как хроника ушедшего времени; фильм В.Кучинского «Хоровод» высвечивает шестидесятые сквозь призму недавно проявившей себя в нашем кино (особенно в фильмах Виктора Аристова) инфернальной мифологии, но не порывает до конца с устоявшимся образом времени. Д.Месхиев и В.Тодоровский в картине «Над темной водой», напротив, делают это со всей решительностью. Заявленная едва ли не как римейк «Июльского дождя», чуть ли не с аналогичным названием-отсылкой к первоисточнику, картина представляет собой нетрадиционно разыгранный любовный треугольник, стильно и очень лично снятый П.Лебешевым. Кроме авторского посвящения в титрах — «отцам-шестидесятникам» и пародийного персонажа, загримированного под Марлена Хуциева, ключевую фигуру 60-х (а также учителя Димы Месхиева, а также друга Месхиева и Тодоровского — старших), я не увидела в фильме ничего, что символизировало бы шестидесятые. Никакой попытки реконструкции или стилизации эпохи, ничего, что можно было бы сопоставить с хроникой или легендой шестидесятых. Нет даже излюбленных перестроечным кино зеркальных стереотипов. Более охотно ими пользуется в «Дороге в рай» В.Москаленко, обратившийся к 50-м годам. Действие замыкается на вошедшем в анналы лете 57-го, когда в Москве случился VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. В качестве «декорации эпохи» режиссер использует «высотки», как Иван Дыховичный в «Прорве» и Павел Лунгин в «Луна-парке», — дальше этого опознавательного знака тоталитаризма его фантазия не простирается. Сюжет условный, как в детективе или в боевике. (Nota bene! Современное мифосознание отчетливо довлеет жанру, что обнадеживает.) Приехавшая на Московский фестиваль французская журналистка работает на свою разведку и имеет

[1] Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994, с. 103.

задание переснять секретные документы, связанные с разработкой оружия массового уничтожения. Ища подходы в дом ученого, изобретателя оружия, кажется, химического, она знакомится с его племянником-музыкантом. Само собой, молодой саксофонист и подпольный адепт запрещенного рок-н-ролла завербован органами. Но агенты КГБ тоже влюбляются. Вот и завязка сюжета, ради которого и городился огород с тотальной слежкой и фигурантами режима — кагэбешниками и врачами-убийцами. Однако знаки, что очень важно, лишены привычной идеологической маркировки. Героиня-француженка — тоже агентка своих спецслужб, и эта деталь уравнивает тоталитарную сверхдержаву, державшую на прицеле весь цивилизованный мир, с буржуазной республикой, славной своими демократическими традициями.

Но вся эта преамбула, произвольно утыканная «знаками эпохи», нужна только для того, чтобы вырвать героев из социально детерминированного и потому непригодного для достойной жизни пространства и поселить их на дивном океанском острове, где по сей день они живут-поживают в окружении многочисленных чад. И не старятся. Как в волшебной сказке. Сей тревеллинг — от как бы исторической реальности к Парадизу, где нет ни времени, ни истории, только райское блаженство, нирвана, — не выворотка ли это все той же Великой Утопии, ее индивидуалистический вариант, отринувший социум? «Райский» финал, развернутый в «Дороге в рай» полновесный эпизод, не на пустом месте возник. Нечто подобное уже проскальзывало-промелькивало. В таких разных фильмах, как «Встретимся на Таити», «За день до...», «Дюба-дюба». Немыслимо прекрасные кадры чаемого рая вставали перед внутренним взором персонажей, и не понять было, сбылось или не сбылось, сон это или реальность. Но вот что любопытно: кадры-грезы отнесены к нездешнему миру, к земле обетованной, и нужно совершить сверхусилие, «преступить», чтобы достичь желанного берега. Заметьте, персонажам «Небес обетованных» нет нужды «преступить», чтобы расстаться с мачехой-родиной. Духовное усилие — и они уходят в небо большой и пестрой компанией, прихватив с собой приблудившихся дворняжек. Так что иллюзорность там и тут — разного замеса.

«Новорусская» иллюзорность близка к романтике покорителей Дикого Запада, суперменов, людей без прошлого. И легко сопрягается с равнодушием по отношению к времени «отцов». Достаточно назвать такие фильмы, как «Двадцать дней без войны» и «Мой друг Иван Лапшин» А.Германа, «Зеркало» и «Ностальгию» А.Тарковского, как станет явной доминанта нового мифосознания — антипатернализм. В лентах «новых русских», связанных с материалом близкого прошлого, это свойство скорее растворено в семантическом пространстве фильмов, чем явлено в конкретных образах. Явлено прежде всего в том, что на первый план неизменно выходит не персонифицированное прошлое как познаваемый объект — сама идея гнозиса здесь начисто отсутствует, — на первый план выходит лицо анонимное, назовем его Автор. Он проецирует свои фантазмы на застывшее в руинах прошлое, различая отчетливо лишь один его параметр: это прошлое было адом на земле.

Ивану Дыховичному в «Прорве» удалось сделать образ земного ада необычайно чувственным и воссоздать мистериальное величие «великой эпохи»[2]. Возможно, тут виновата очнувшаяся память раннего детства. Но для «новых русских» (Дыховичного лично я в этой парадигме не числю) более типичен сугубо головной способ конструирования тоталитарного социума — как в «Серпе и Молоте» Сергея Ливнева. Режиссер соединяет в типологический сюжет «светлого пути» скелеты самых известных советских мифов и выворачивает их наизнанку, последовательно меняя позитив на негатив. Поэтика «зеркальных стереотипов» работает здесь очень осознанно, нагнетая ощущение вакуума, антимира. «Серп и Молот» сопоставим с соцреалистическими шедеврами типа «Зои» Л.Арнштама, где метод и стиль достигли стадии кристаллизации. Молодой режиссер не стилизует — он «попадает» в тот стиль. И в тот изуверский пафос. И совпадает с ним. «Кабинетом доктора Калигари» становится его съемочная площадка, а сам автор никак не дистанцирован от той античеловеческой, монструозной реальности, которую породил.

Кажется, Генрик Ибсен сформулировал: «Юность — это возмездие». Согласно этой формуле, процесс развивается нормально. Аравидзе-сын сбросил с горы труп отца своего, диктатора Варлама. Задолго до того прозвучала и тут же отделилась от военного контекста поэтическая строка: «Нас не надо жалеть. Ведь и мы никого не жалели».

То, отчего «едет крыша», что сознание отка-

[2] См. об этом в статье И.Германовой «О точности деталей, но не только». — «Киноведческие записки», № 17.

зывается воспринять на житейско-бытовом уровне, предстает как закономерность в метафизическом плане. Один из парадоксов советского универсума — в том, что, используя историю исключительно как политику, обращенную в прошлое, бессовестно ее переписывая, искажая до неузнаваемости, он умудрился изнасиловать коллективное историческое чувство, компостируя мозги «великими подвигами великих предков». Природа требует перевести дух, забыть насильственное натаскивание, а потом «хорошо забытое старое» открыть для себя и осознать как новое. Фридрих Ницше, чье громадное влияние на советскую тоталитарную идеологию сегодня общепризнанно, предупреждал (ссылаясь на авторитет Гёте) о драматических последствиях для жизни «изнурительной исторической лихорадки»: «...существует такая степень ...развития исторического чувства, которая влечет за собой громадный ущерб для всего живого...»[3] (пример из отечественной практики: «зафиксированность» войной — как поколенческий и культурный синдром). Тут же сама собой приходит на память библейская аналогия — о сорокалетнем блуждании иудеев по Синайской пустыне, где по воле мудрого Моисея им предстояло — после египетского плена — выдавить из себя рабов.

Так что направление в новом кино, обозначенное в статье коллеги А.Шпагина как «неоретро», возможно, есть способ забвения. Точнее — вытеснения той памяти о прошлом, которая негативно влияет на самооценку. Хотелось бы иметь другой back-ground. И вообще быть Другим. Кое-кто вдруг обнаружил, что он дворянин по материнской линии. Многие заинтересовались своей родословной. А в общем запахло смердяковщиной. В конечном счете «New Russians» с их «неоретро» — тоже эскейписты, только, в отличие от предков, которые не от хорошей жизни эмигрировали в прошлое, находя там чистые чувства и идеалы, нынешние лидеры кинопроцесса разрывают с ним, видя в прошлом всего лишь профанное историческое время. Там насилие, конформизм, всепредательство. Там нечем дышать.

Куда ж они бегут? Вот в чем вопрос. Сегодняшний экран не дает на него позитивного ответа. Ответ не созрел. И вряд ли созреет в безлюбии, отчуждении и ожесточенности. ■

[3] Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Соч. в 2-х томах. М., 1990, т. 1, с.163.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Без помарок

История кино знает немало примеров, когда недостатки фильма становятся не суть важными перед напором того удовольствия, с которым компания единомышленников этот фильм делает. Кажется, в этом случае мы способны представить, что поддаться очарованию фильма — значит ощутить азарт и наслаждение непосредственных его участников; что банальность истории или поверхностность морали не погубят картину, если за ней скрываются живые эмоции ее создателей. Я готов даже отдать свой голос в пользу фильма откровенно провального, «тормознутого», бестолкового, если под его крышей собрались необычайно приветливые, увлеченные люди. Собрались «не ради славы» — во имя соучастия.

Ради этого, скажем, Мика Каурисмяки снимает «Хельсинки — Неаполь». Чтобы финну Кари Вяанянену подыграли американец Фуллер и итальянец Манфреди; чтобы под видом съемок гангстерского боевика друзья — и только потом исполнители и вдохновители проекта — могли вволю оттянуться на ночных улицах Западного Берлина, имитируя похищения,

Игорь Сукманов — выпускник киноведческого факультета ГИК им. С.А.Герасимова (мастерская Л.Маматовой, Е.Стишовой).

«ЛИМИТА»
Сценарий П.Луцика и А.Саморядова. Постановка Д.Евстигнеева. Оператор С.Козлов. Художники П.Каплевич, Н.Майоров. Композитор Э.Артемьев. Звукооператор Ф.Бальдос. «Студия-29» (Россия). 1994.
«ПОДМОСКОВНЫЕ ВЕЧЕРА»
Сценарий М.Шептуновой, Ст.Говорухина. Киносценарий А.Криницыной при участии Франсуа Терифа и Сесиль Варгафтиг. Постановка В.Тодоровского. Оператор С.Козлов. Художник А.Осипов. Композитор Л.Десятников. Звукооператор Г.Кравецкий. Россия — Франция, 1994.

погони, взрывы, убийства и мордобой; чтобы с пользой для дела устроить своеобразные кинематографические каникулы, во время которых не армия кинематографистов обслуживает кинематографический миф, а, наоборот, кинематографический миф обслуживает армию кинематографистов.

Тот же Люк Бессон устраивает кутерьму в парижском метро, не обременяя ни себя, ни кого бы то ни было другого жесткими профессиональными обязательствами. Чуточку сюжета, чуточку аттракциона, немного музыки, немного любви, каплю всего, чего хочется в данную минуту... Если такое попустительство собственным желаниям сказывается на безупречности повествования, оно никоим образом не снижает впечатления о славном творческом общении. В конечном счете «Подземка» — вовсе не история safecracker, который скрывается от полиции и от любви и мимоходом организует банду бомжей в джаз-банд. Это веселая авантюра заводных киношников, которая позволяет даже в часы съемок не перевоплощаться в рассудочных профессионалов, а оставаться самими собой: Мишелю Галабрю — дожевывать булку в момент задержания злосчастного воришки на роликовых коньках, Изабель Аджани — ругаться и менять наряды, Кристофу Ламберу — даже в миг экранной смерти шевелить губами в такт музыкальной фразе, а Люку Бессону — снимать и монтировать без нажима и «по кайфу». То, о чем говорилось выше, — атмосферу бескорыстной игры было бы заманчиво описать на примере отечественного кино, где законодателем вкусов выступает поколение «новых русских». На уровне средств массовой информации им вполне удалось растиражировать легенду о некоей здоровой генерации молодых людей, связанных тесными узами дружбы, свободы и независимости. Тем не менее такие громкие постановки, как «Лимита» Дениса Евстигнеева или «Подмосковные вечера» Валерия Тодоровского, демонстрируют нечто прямо противоположное интенции любой молодежной волны, склонной, скорее, допустить погрешности в стиле и письме, чем поступиться живой непосредственностью рассказа. От шумной декларативности «новых русских» в этих фильмах нет и следа. Похоже, вся энергия кинематографической молодежи расходуется на участие в роскошных презентациях и фуршетах. Если атмосфера общего праздника царит и на их съемочных площадках, то ощущение это никогда не проникает на экраны.

И «Лимита», и «Подмосковные вечера» — красивые, но чрезвычайно унылые образцы «папочкиного» кино, — в лексиконе критиков французской «новой волны» это слово означало принадлежность к истеблишменту. Нерв повествования здесь не ощущается, и только владение техническими приемами создает иллюзию целостности. Можно понять, что «новые русские» вследствие их особого социального статуса, светскости, избранности и причастности к узкому кругу элиты должны каким-то образом оправдать свою привилегированность и «приобщенность». Доказать это поступком, пусть не столь оригинальным и новаторским, но достойным восхищения.

Возможно, Валерий Тодоровский сочтет за комплимент, что страсть героев в «Подмосковных вечерах» напоминает старческий вуайеризм, когда эротика из последних сил пытается поддержать себя эстетикой. Любовные сцены в фильме выполнены безупречно — в смысле мизансценирования, композиции и выбора точек съемки. И сознательно отстраненно. От них веет пустотой и скукой, но вместе с тем нескрываемой уверенностью, что любая вырванная из контекста повествования картинка, случайный кадр будут шикарно смотреться в престижном иллюстрированном издании. Как кадр с обнаженной И.Дапкунайте, сидящей за пишущей машинкой, или композиция в ванной с видом на пленэр, где любовники отмокают после совершенного убийства.

Тодоровский играет в классика и снимает фильм вовсе не ради истории, психологии или атмосферы, а как бы из того расчета, что мастерам экрана свойственно снимать и «кризисное» кино — хотя бы для поддержания своих профессиональных навыков. В свое время Шаброль заявлял о желании снимать скучно и длинно, растягивать действие из удовольствия почувствовать себя полновластным хозяином фильма, чтобы упиваться свободой и собственной значимостью в процессе его создания. Однако разница в том, что Шаброль остается человеком искренним и увлекающимся даже в тех кусках, когда зрителя одолевает усталость. Он умудряется наполнить кадр вроде как незначительными деталями и подробностями, которые если и не способствуют развитию действия, то придают изображению живоеть. Опыт и ответственность приучили его к подобной чуткости. Что же касается Тодоровского, то взятая им на себя на полном серьезе роль суперпрофессионала не помогла ему преодолеть дряхлость своего проекта.

Самое неприятное, что Тодоровский, не зря прослыв одаренным и обещающим художни-

«Лимита». Миша — Е.Миронов, Иван — В.Машков

«Лимита». Катя — К.Арбакайте, Иван — В.Машков

ком, отошел от непосредственного кинематографа, на который у него явно рука, и занялся объемной фотографией. Он переоценил силу и магию изобразительных приемов. Потому вряд ли стоит говорить о силе актерской игры И.Дапкунайте и В.Машкова, которым пришлось выступить в качестве послушных натурщиков, уступив напору камеры.

Еще один прокол, на мой взгляд, в том, что картина была сконструирована и смонтирована задолго до съемок. Подтверждение тому — запрограммированность эротических эпизодов, снятых в поэтике видеоклипа, а также невыразительный финал, обнаруживший недостатки режиссерского монтажа.

Существенной причиной неестественности, неорганичности кинематографа «новых русских» является, на мой взгляд, их сознательная ориентация на французский кинематограф как на некое средоточие «всего европейского» в культуре. Но, приноравливаясь к уже состоявшимся достижениям, «новые русские» если и войдут в европейское киносообщество, то на правах провинциалов, у которых тем не менее «все как в лучших домах».

Тот же Тодоровский увидел в Ингеборге Дапкунайте прежде всего прототип французской «звезды» и сделал все от него зависящее, чтобы актриса не вышла за рамки этого имиджа. Ингеборга в кадре выглядит как Изабель Юппер в роли Катеньки Измайловой. В результате это окончательно отдаляет актрису от героини.

Но еще более показательным примером в смысле следования общеевропейской моде мне представляется режиссерский дебют Дениса Евстигнеева «Лимита». Шум, поднятый вокруг фильма, весьма красноречив. Он свидетельствует, что картина призвана репрезентировать «новых людей» — новых по складу ума, характера и качеству обаяния. «Лимита» выполнила эту задачу в самой модной форме: она заимствовала миф о маргинальном герое, блистательно отработанный «новой новой волной». Авторы фильма попытались сделать культовое кино «новых русских», отрабатывая мифологему изгоев — романтиков, ставших «крутыми».

Денис Евстигнеев пытается высказать с экрана оригинальные мысли и вводит в контекст экранной истории элемент авторской «поэзии». Вспомните «хореографический» фрагмент фильма, ночной эпизод в беседке, сцену на речном канале, когда герой в пылу любовной эйфории делится с возлюбленной частицей собственного мира: демонстрирует свою покупку — трибуну водного стадиона. По идее, именно эти кадры должны вызвать у зрителя яркий эмоциональный отклик, ибо открывают перед нами абсолютно новую, невиданную в пределах отечественной кинематографии реальность. Реальность, в которой с наибольшей полнотой, по мысли режиссера, раскрывается сущность неорусского сознания.

Что же происходит в действительности? Именно в этих частях фильма индивидуальность стиля оборачивается откровенным подражательством. Дело даже не в том, что Евстигнеев калькирует ирреальный в свете неона и прожекторов ночной мир «Любовников Понт Неф», «Дивы» и «Луны в сточной канаве». Пусть отраженно, пусть даже ненароком, но мифология «новых русских» окрашена во французские тона и заведомо вторична по отношению к Европе.

Самое же досадное, что режиссер в столь важные для фильма моменты отказывается от стратегии авторства. И теряет свободу самовыражения, становится скованным и думает лишь о сохранении формального качества изображения. Нам остается только вежливо лицезреть лощеную поверхность экрана, утратившего способность транслировать чувства.

Для фильма, сосредоточенного на человеческих переживаниях, нет ничего более гибельного, чем скованность, стеснение в изображении этих переживаний. Тем более когда речь идет о такой тонкой материи, как дружба. Да и что другое, как не узы дружбы, могло послужить идеальной моделью для нового сообщества? Но пробуя «укротить» естественное чувство, вытравляя из него «случайное» и имитируя непосредственное (сцена с кражей банки соленых огурцов), предлагая взамен голливудскую улыбку и приветливый жест, скрывающий равнодушие, зато по-французски галантный, фильм нечаянно обнаруживает что-то неладное в заэкранном пространстве: отсутствие атмосферы искреннего дружества, неумение радоваться и получать от этого удовольствие.

«Лимита» вскрыла и еще одну подробность почерка творцов нового мироощущения. В то время как те же французы — Каракс, Бенекс и Бессон — в творимой ими мифологии избавляются от присущего им снобизма и интеллектуального превосходства над публикой, современное поколение русских режиссеров, апробируя чужой опыт в родных условиях, приходит к обратному результату.

Виртуозная и шикарная фотография Сергея Козлова спасает фильм. Но она не в силах зарядить атмосферу и растормошить героев. Однако она превосходно уловила суть поколения — его неумение быть открытым и искренним. ■

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Это наш советский герб

Зачин

Этого фильма ждали. И не только как продолжения карьеры молодого автора, чей дебют одних отвратил, других заворожил, а в целом порешили считать его «перспективным». Ждали с нетерпением — как чего-то, что способно внести порядок в смуту и хаос предчувствий, как чего-то неизбежного — пусть даже это будет беда, болезнь, встреча с монстром, только бы уже произошло и не томило больше.

Эта образная параллель не совсем фантастична. Наш кинематограф испытывает синдром меняющейся кожи, аллергию на перемену окружающей среды, его томят иррациональные страхи и комплексы, экзистенциальный ужас от зримого призрака свободы. И все те, кто имеет отношение к этому миру, признаются они в этом или нет, нуждаются в точке опоры, которую можно найти, лишь вписавшись в некий ряд, в воображаемую структуру, почувствовав себя персонажами спасительной мифологии. Иными словами, речь идет о переводе лирических субъективных ощущений в устойчивый эпический ряд.

Фильм «Серп и Молот» — одна из таких попыток опереться на переосмысленную старую мифологию и одновременно заложить основы новой. И потому героем данных заметок стал прежде всего автор фильма, принявший на себя добровольную роль мифотворца, срывающего слой ветхих мифологем и заменяющего его новым, что созидается «здесь и теперь».

Мифология «новых русских» — первая, что появилась после гибели соцреалистических богов, на площадке, расчищенной от героев и ан-

---

«СЕРП И МОЛОТ»
Авторы сценария В.Валуцкий, С.Ливнев. Режиссер С.Ливнев. Оператор С.Мачильский. Художник Е.Добрашкус. Композитор Л.Десятников. Звукооператоры Г.Кравецкий, Л.Вейтков. Л-ФИЛЬМ при участии Роскомкино, РТР. 1994.

тигероев прошлого, от завалов антиэстетичной «чернухи». Хотя это рождение происходило на наших глазах, описать его довольно затруднительно. В таких случаях всегда ускользает какой-то решающий этап: нет-нет — и вдруг явилось нечто. О подобных вещах легче всего рассказывать в канонах фольклора или апокрифа, где правда факта не является самоцелью, а герои отделены от своих реальных прототипов и представлены в легендарном свете.

Песнь первая. Жил-был мальчик

Жила-была мама Марина, и был у нее сын Сережа. Марина работала режиссером-оператором и снимала серьезные фильмы, трогавшие зрителей до слез. Сережа был хорошим мальчиком, но со странностями. Он не хотел учиться в школе, потом в институте. Вместо кинооператора стал вдруг сценаристом, а вместо сценариста — режиссером. Он часто уединялся и думал, думал... и все у него было не просто так.

Однажды он написал сценарий, и его поставил другой Сережа. Дядя Сережа. Фильм назывался «Асса». А играл в этом фильме дядя Слава — играл умного и коварного богача, который полагал, что за деньги можно купить очень многое. Он был старый русский. Он ошибался. На самом деле за деньги можно купить всё.

То был романтический фильм-сказка для молодежи и студентов, и остался он в биографии Сережи-маленького некой юношеской странностью. Потом был любопытный фильм «Тело» Никиты Хубова, слегка подпорченный религиозными вкраплениями, долженствующими, видимо, «одухотворить» плотскую линию. Зря. Русское «Тело» как улика оказалось покруче неисчислимых индийских мелодрам, а герой нашего рассказа, сочинивший историю провинциальной «герлы», живущей по законам своего «боди» (отличная работа Аллы Клюки!), обнаружил недюжинное знание женской души.

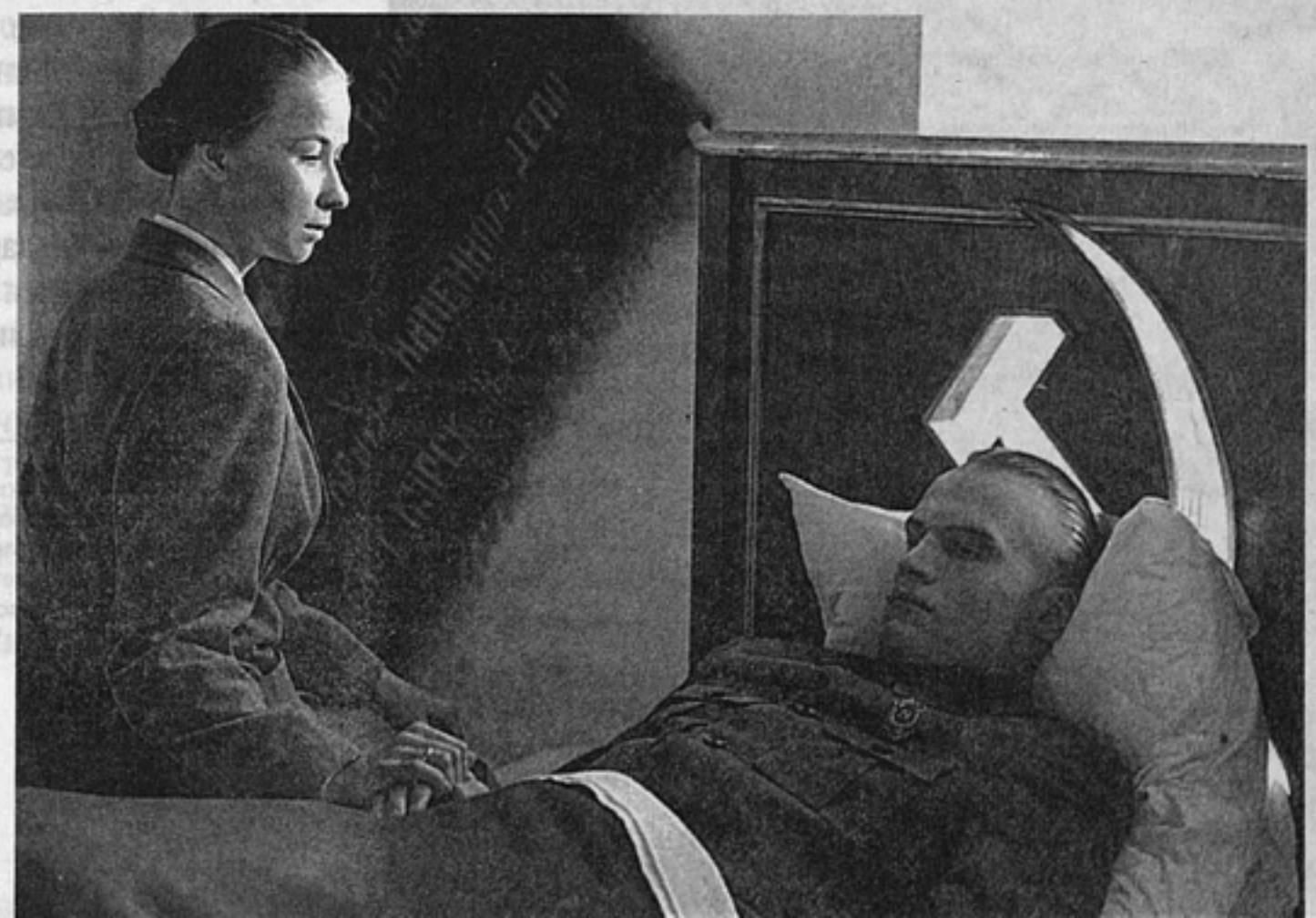
Дальнейший рассказ начинает ветвиться, распадаться на общественный и личный сюжеты. Второй мы в основном опускаем и затронем его лишь постольку, поскольку оба сюжета опять сомкнутся на орбите светской хроники и культурной имиджелогии.

Итак, после удачного дебюта в качестве сценариста Сережа решил сам сделаться режиссером и снял для начала фильм «Кикс». Как пробу пера. Но он ничего не имел и против того, чтобы этот фильм был воспринят в качестве акта лирического самовыражения, даже экзорцизма.

Так оно, в сущности, и случилось. Стилистическое упражнение под Фасбиндера (одного из бесов) было одновременно попыткой грамотной конъюнктуры и вполне беззащитным поступком юного энтузиаста (не скажем — фанатика), не побоявшегося даже обоюдоострого названия «Кикс». В фильме было много смешного, но за кадром дышало что-то инфернальное. Это был веселый ужас развлекательной индустрии, рекламы, имиджмейкерства —всего того, что только заступало в то время на арену «культурной жизни». Воспитанные на «гуманистических традициях» не могли понять смысла этой мрачной ухмылки и, решительно не принимая фильм, находили, что у режиссера «холодный нос» и желчный мизантропический нрав.

Еще фильм не был закончен, а Сережу уже подключили к кампании (или компании) по пропаганде (или promotion) «новых русских».

«Серп и Молот». Варя — А.Клюка, Евдоким — А.Серебряков



Инициатором здесь был другой молодой режиссер по имени Саша (с не менее известной и талантливой мамой по имени Алла) — яростный поборник постмодернизма. На пресс-конференции, созванной по сему случаю в дни Московского кинофестиваля, собрался наш и пришлый народ поглазеть на «New Russians».

«Серп и Молот». Евдоким — А.Серебряков

Среди последних были представлены еще кое-кто из детей кинематографических династий. (Правда, не тех, что впоследствии уж очень зашлись в ностальгическом и патриотическом экстазе.) Вообще о национальной принадлежности «New Russians» (в число которых с самого начала затесались и казахи, и татары) до сих пор идут споры. Как заметил один из их «фамильных» предков, новообразование «New Russians» ему по духу настолько чуждо, что он ощущает себя скорее как Old Jewish. Но это так, a propo[1].

Вернемся, однако, к Сереже. Как гласит вездесущая молва, он не ограничивался творческими проектами. Были и чисто коммерческие, которые на первом этапе позволили скопить приличный капитал. Хранился он в руках, которым Сережа доверял как своим собственным, а проценты от него питали другие проекты — уже творческие. Пока (как раз в момент очередного путча или легкой смуты) руки не исчезли где-то далеко, а Сережа не проснулся нищим.

Тогда он пошел в Роскомкино и попросил денег на завершение своего фильма «Серп и Молот».

Со времени памятной пресс-конференции минул не один год, а целых три. Доллар вырос раз в сто. Возник, и лопнул, и снова стал надуваться «МММ». А Сережа все снимал, и снимал, и снимал «Серп и Молот», и все не хватало денег и сил его закончить. Но Сережа был мальчик упорный.

К тому времени понятие «New Russians» не только видоизменилось, мутировало, но и обросло целой мифологией — откуда что взялось! Теперь это и общественный класс, и культурный стереотип, и стиль жизни. С кино его связывает лишь остаточный интерес нуворишей к звездному куполу кинематографического здания, но никак не к его хлипкому фундаменту из картонных декораций. Да и какие ныне в кино «звезды»? Недаром «новые русские» все больше отклоняются в сторону телевидения и его кумиров — подлинных властителей дум и диктаторов моды.

---

[1] Хотя Саша, Валера, Бахыт и другие упоминаемые здесь фигуры могут обладать поверхностным сходством с Александром Зельдовичем, Валерием Тодоровским, Бахытом Килибаевым и т.д., речь идет не столько о них, сколько об архетипических персонажах данного культурного слоя.

Положение Сережи (Саши, Валеры и иже с ними) в этой ситуации оказалось двусмысленным. Тем из них, кто исповедовал постмодернизм, ничего не оставалось, как объявить его эстетической платформой «новых русских». Это было столь же справедливо, как поставить знак тождества между авангардом и большевизмом или между модернизмом и фашизмом.

Подобная вульгаризация, которой не смогли избежать Б.Гройс и другие исследователи, очень быстро, однако, приедается и теряет остроту. Куда занятнее сегодня перечитать С.Юткевича о «новой волне»: «Клод Шаброль смог поставить свой первый фильм «Красавчик Серж» лишь потому, что получила наследство его жена. Луи Маль — удачливый сынок крупного текстильного фабриканта. Франсуа Трюффо вовремя женился на дочери капиталиста, крупного прокатчика. Дониоль-Валькроз снял свои фильмы в замке жены. Словом, эту плеяду часто весьма одаренных и цепко держащихся друг за друга молодых людей нужно отнести уже никак не к разряду «свободных художников», а к золотой молодежи».

Улавливаете сходство? Как-то так получилось, что энтузиасты французской «новой волны» были сплошь рантье и альфонсы. И у нас постмодернизм популяризировали и внедряли в сознание не владельцы фамильных замков, не салонные львы и не профессора старой школы. Так или иначе, идея оказалась довольно буржуазной, чтобы овладеть «новыми русскими», как их предками овладел марксизм.

При этом совпадение терминологий было не совсем случайным. Дело не только в том, что Сережа с давних пор был дружен с Бахытом — идеологом и имиджмейкером «МММ», чья поддержка «Серпа и Молота» оказалась нелишней. И не в том, что иногда полушутя-полусерьезно (Сережино лицо никогда резко не меняется, с него не сходит выражение вселенской усталости и некоего декаданса) он говорит о том, что надо бы организовать свой банк.

Дело в том, что Сережа (Вася, Петя или Леша — возможны варианты) олицетворяет новый тип постперестроечного кинематографиста. Его главное отличительное свойство — новое отношение к деньгам: весьма свойское, обыденное, прозаичное, хотя и не лишенное романтической жилки.

Классический тип совкинохудожника был совсем другим. Это (не станем говорить о халтурщиках и рвачах) персонаж, который вообще не ведает, откуда дети рождаются, то бишь — деньги берутся, способный сохранять абсолютно отрешенное выражение лица, когда вещает западному корреспонденту о высоком, в то время как его супруга (фигура тоже мифологическая, выполняющая посреднические функции между высокой и низкой реальностью в биографиях ведущих совхудожников) пересчитывает в соседней комнате купюры, полученные за интервью.

Сережины жены (пока их было две) — обе красотки — вполне самостоятельны и имеют независимый светский имидж. Алика играет в кино, но ее творческое содружество с Сережей не получило развития, что не мешает ей тепло о нем вспоминать. Лена (по прозвищу Рыжая) — художница, в этом качестве она работала на фильме «Серп и Молот». Хорошо или нет она сделала свое дело — важно для искусства, но абсолютно не играет роли с точки зрения фольклорного жанра, апокрифа, который мы избрали с целью поведать о «новых русских» на примере одного из них.

Песнь вторая. «Хочешь жни, а хочешь куй...»

«Сверху молот, снизу серп — это наш советский герб. Хочешь жни, а хочешь куй: все равно получишь...» Непритязательный народный юмор дает нам возможность не слишком резко менять стиль и характер повествования, переходя к собственно фильму «Серп и Молот» (который не равен фильму «Серп и Молот» из песни первой) и к режиссеру Сергею Ливневу (который не есть мальчик Сережа и вообще уже не мальчик). Хотя, не скроем, между песнью первой и второй, ее сюжетами и героями существует несомненная связь.

Эта связь состоит прежде всего в том, что мы воспользовались «методом Ливнева» для анализа определенной мифологии, хотя Ливнев анализирует мифологию сталинизма, а мы занимаемся мифологией «новых русских». «Метод Ливнева» характерен тем, что, следуя, казалось бы, за такими фильмами, как вайдовский «Человек из мрамора», он совершенно свободен от задач политического разоблачения. С другой стороны, вдохновляясь во многом «Прорвой»

И.Дыховичного, режиссер не эстетизирует здесь «прекрасную эпоху». «Серп и Молот» лишен какого бы то ни было пафоса и не настаивает на результатах анализа — ни в идеологическом, ни в эстетическом плане.

Поэтому фильм не устроил до конца тех, кто прочитал его замысел как чистую аллегорию. Время аллегорий прошло, и нет никакой необходимости тонко намекать на толстые обстоятельства. Ливнев и не намекает, а просто грубо и демонстративно делает своих героев живыми моделями знаменитой мухинской скульптуры «Рабочий и колхозница».

В то же время он рискует обидеть тех, кто воспринимает игру с историческими реалиями буквально; кто, увидев на экране режиссера-еврейку, тут же заподозрит в ней Эсфирь Шуб, а в группе прогрессивных иностранных писателей немедленно опознает, условно говоря, Фейхтвангера с Андре Жидом. Не удивлюсь, узнав, что причина того раздражения, которое вызвал фильм у отборщиков фестиваля в Сан-Себастьяне, — в провокационности «испанской линии»: герои удочеряют девочку Долорес, которая в финале выстрелит в «живой труп» отца.

Больше всего нареканий, насколько могу судить, вызвала «отвратительная» предфинальная сцена совокупления героини с этим самым «живым трупом» в мемориальном музее, напоминающем мавзолей. Зря: нравится эта сцена или нет, она есть в некотором роде квинтэссенция всей затеи. Некрофилия давно стала опознавательным знаком отечественного поставангарда. «Жировоск советского кино», долго питавший сознание параллельщиков, в конце концов проник и в мейнстрим. Дети чугунных богов соцреализма изощряются в ностальгировании по мертвой натуре.

Попытки оживить умершую мифологию видны и в номенологии фиктивных сериалов («Два капитана-II», «Сердца четырех-III»), и в натужных римейках («Трактористы-II», «Пленники удачи»), и в активизации культов, ритуалов и живых динозавров советского кино, ряды которых, как ни странно, и сегодня еще пополняются. А через своих прямых потомков, занявших клипмейкерскую нишу, они перебрасывают мост прямо к мифологии «новых русских». Ибо кто такие последние, как не порождение старых?

Сказанное, быть может, имеет какое-то отношение к Сергею из песни первой, но вряд ли — к Сергею Ливневу. В силу каких-то своих особенностей (для раскрытия которых нам не хватает психоанализа) Ливнев пошел своим путем и не стал заниматься воспеванием новых богов, как и низвержением прежних. Новомодная реставраторская эстетика оставила его равнодушным. Он просто прокомментировал некрофильский характер советской культуры, который, впрочем, охотно был воспринят и культивировался в среде «прогрессивных писателей» во всем мире. Надо сказать, что и в наши дни для такого комментария требуется известное бесстрашие: политкорректность расширила свои границы, но по-прежнему строга.

Разумеется, соцреализм вместе с тоталитаризмом если не предан проклятьям, то уж во всяком случае травестирован в соц-арте. Ливнев, однако, пытается идти менее исхоженным путем, реанимируя безумные фантазии того времени, стиль которого был гибридом салонной живописи XIX века, фотореализма и неоклассицизма позднего «ар деко». Добавляя в это сочетание еще и немного экспрессионистской приправы, режиссер не боится эффекта полнейшей эклектики.

Некоторая смелость потребовалась и в разработке центральной сюжетной коллизии «Серпа и Молота». Не потому, что половая травестия остается табу — а как раз по обратной причине. Только ленивый не делает сегодня фильмов на эту животрепещущую тему. А тот поворот, что выбрал Ливнев, особенно опасен и уязвим. Высокий регистр этой классической мелодии давно исхожен и испет. Опускаясь же от Висконти и Фасбиндера до простой как мычание идеи сексуализации общественной жизни, легко свести результат к карикатуре на политических трансвеститов.

Нельзя сказать, что Ливневу удалось выйти совсем сухим из воды. В эксперименте по перемене пола, который они предприняли в качестве кураторов вместе с В.Валуцким, видны драматургические швы, иногда лишь усугубленные режиссурой. Их не могли скрыть ни пластическое искусство оператора С.Мачильского, ни снискавшая заслуженные похвалы музыка Л.Десятникова. Говорят, что актер А.Серебряков, блестяще сыгравший Евдокима

Кузнецова, не одолел первоначальной, женской ипостаси своего героя, и фильм пришлось сильно видоизменить, отбросив предысторию, где героиней была Евдокия Кузнецова. Так или иначе, «Серп и Молот» лишен той стилевой и жанровой цельности, которая оправдывала бы и кич, и эклектику, подавляя высшим пилотажем профессионализма. Как это происходит, например, в умопомрачительных сюжетах Альмодовара о транссексуалах («Закон желания»). Или в «Орландо» Салли Портер. В обоих случаях, в каждом по-разному, перемена пола оказывается этапом развития личности — более сильной, чем сумма половых признаков. У Ливнева же личность изначально подавлена системой, а попытка бунта полового «мутанта» обречена.

Зато в фильме есть другое — та степень внутренней независимости, которая окупает издержки дерзости. Есть, как всегда, классная работа Е.Германовой и ничем не уступающей ей А.Клюки. А то, что решительно не получилось — эпизод с покушением на вождя и вообще вся «сталинско-бериевская» линия, — настолько выпадает из картины, что даже почти ее не портит. Это как бы еще один уровень демонического кича, который режиссер затрагивает, но тут же отбрасывает.

Выбирает же он в итоге не социально-психологический и не культурологически-эстетский, а вовсе третий, именно своей неисхоженностью и интересный. Это маршрут, нащупанный Ливневым на границе двух мифологий. И интересует его в этом маршруте, как ни странно, чистая психология, а уж она влечет за собой все остальное. Режиссеру хочется узнать, что чувствует человек при перемене пола. И он берет ситуацию, максимально далекую от собственного опыта: сотворенный Адам оказывается в мире мужественных, военизированных культов сталинского социализма — как известно, связанного с маскулинизацией женщины.

Сегодняшняя мифология «новых русских» тяготеет к обратному полюсу. Женственные мужчины и мужчинки заполонили экраны телевизоров и светские салоны. А один из «новых» даже открыл театр трансвеститов. Именно этот сюжет и этот персонаж, по признанию Ливнева, натолкнули его на замысел фильма. Человек, имеющий семью, детей, процветающий бизнес и «никаких проблем», вдруг задумал оперативным путем изменить пол[2]. Если это и каприз, то обоснованный импульсами изнутри и снаружи.

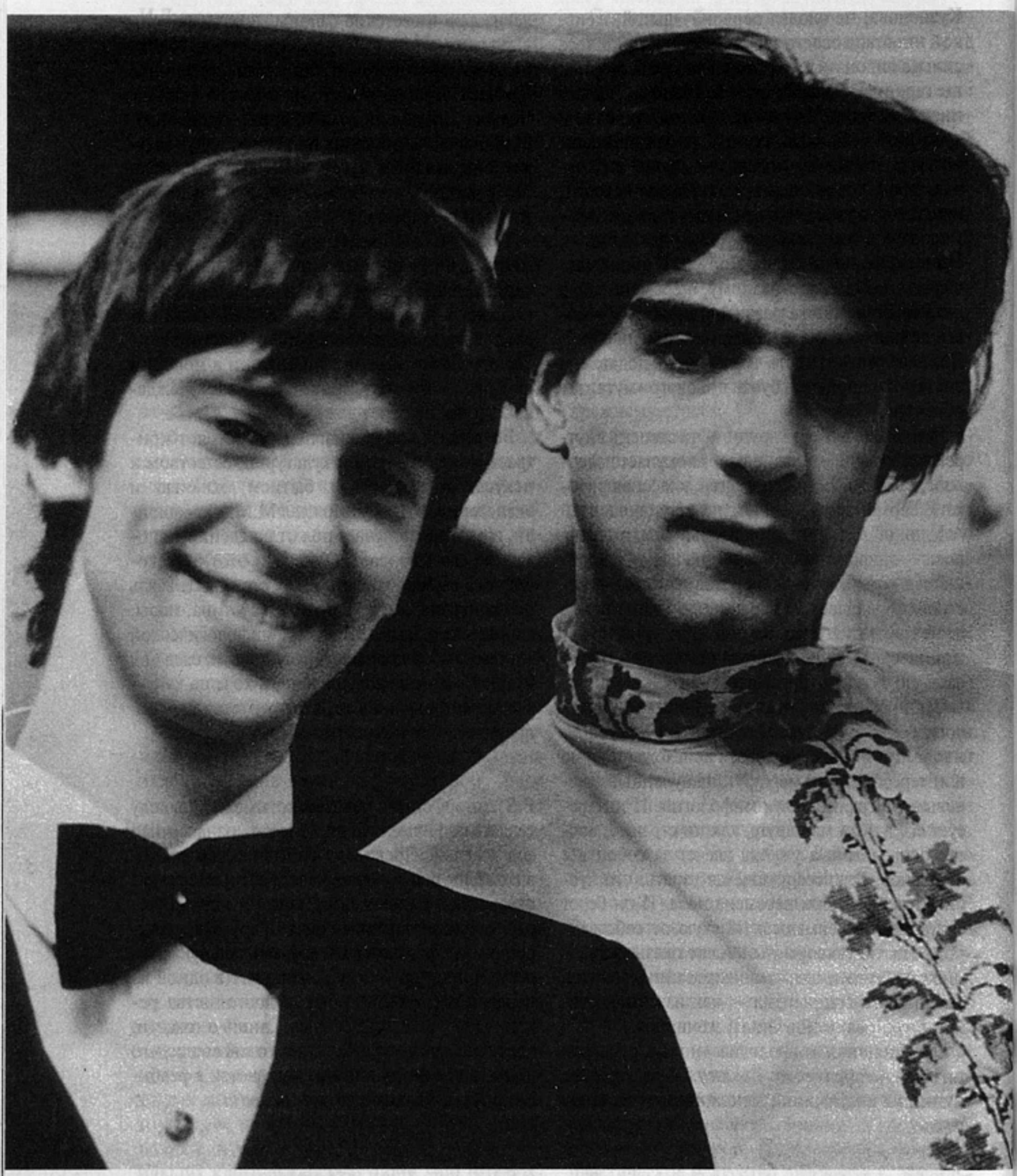
Так в чем же сходство совершенно разных мифологий из разных эпох? Прежде всего в самонадеянном стремлении преобразовать и поправить природу. Только вместо «воли народа» актуальность приобретает «власть денег». По-прежнему «нам нет преград ни в море, ни на суше...» Говорят, «новые русские» убеждены, что их не берет даже СПИД.

Во-вторых, перемена пола обостряет контраст между натурой и культурой, естеством и искусством, бытом и бытием, жизнью и экзистенцией. Как утверждал М.Мамардашвили, животное получает пол от рождения, человек же его выбирает. Однако и этот акт свободного выбора «надстройка» стремится взять под контроль, ввести в русло стереотипа, моды, социального заказа. В любой мифологической системе выбор координат, в сущности, сведен к нулю. Поистине: хочешь жни, а хочешь куй — все равно получишь то, что требуется партии, правительству и сильным мира сего.

P.S. Автору статьи неизвестно: имели ли в виду создатели фильма «Серп и Молот» означенный ход мыслей. Поскольку С.Ливнев сам становится фигурой мифологической, он уже не раз оказывался в положении, когда имиджмейкеры искусным монтажом цитат и другими ухищрениями деформировали документальную фактуру. Например, многие сочли, что в одной из передач обсуждали скрытые достоинства режиссера — тогда как речь шла лишь о том, что доступно глазу каждого. Однако мы сочли, что физическая реальность не нуждается в реабилитации, а фантазия — тем более.

---

[2] Статистика свидетельствует, что особо популярны и операции противоположного свойства. Согласно данным медиков, приведенным недавно в репортаже Би-би-си, наша страна занимает сегодня одно из первых мест в мире по числу женщин, желающих изменить свой пол.



С.Шолохов и А.Тимофеевский — недавние les enfants terrible советского андерграунда (фото 1984 года). Хватило одного десятилетия, чтобы они заняли ключевые места в новой русской жизни: в ее телевизионной витрине (С.Шолохов), в ее тайной идеологической канцелярии (А.Тимофеевский)

Т. В. МОСКВИНА

А.А.Тимофеевский и русская жизнь 1970—1990-х годов

ПРОЕКТ ДИССЕРТАЦИИ

Главный интерес для современного исследователя, знакомого, как вся прогрессивная общественность, с текстами Тимофеевского, представляет загадочное превращение Шуры из русского денди 70—80-х годов в «нового идеолога» 90-х.

Введение

Александр Александрович Тимофеевский (далее в тексте именуемый также Шура) — безусловно, лицо чрезвычайно романическое.

Когда у нас, наконец, появятся настоящие модные беллетристы, описывающие, как все модные беллетристы всех времен, жизнь того, что они понимают под «светом», разные олицетворенные черты характера А.А.Тимофеевского будут разгуливать в их романах, пока некий грядущий Тургенев не создаст произведения столь выдающегося, что — через сто-двести лет, когда жизнь на Земле станет невообразимо прекрасной — дотошные комментаторы напишут в примечаниях: прототипом данного бессмертного образа послужил А.А.Тимофеевский, видный критик и публицист конца XX — начала XXI века. (Ибо я не сомневаюсь, что влияние Шуры не закончится вместе с плачевным столетием, в котором ему выпало родиться.)

Оставляю грядущему Тургеневу описание выразительного облика А.А.Тимофеевского; замечу лишь одно: когда Царское Село было переименовано в Детское Село, тогда предопределилась и драматическая двойственность облика А.А.Тимофеевского, и царское в нем сочеталось с детским. Могучая воля потомка восточных деспотов заполнила трогательный очерк ребенка, которого родители забыли в детском саду.

Глава первая
А.А.Тимофеевский и русский дендизм

Как мыслящий человек Шура сформировался, видимо, очень рано, на началах нерефлексирующего православия, русской классической литературы и немецкой философии; направление его развития было продолжением линии гуманистического эскапизма, блестяще осуществленной его отцом, А.Н.Тимофеевским, поэтом и писателем, работавшим и работающим в анимационном кинематографе, автором гимна всех детей и всех алкоголиков страны — песни крокодила Гены.

Вместе с несколькими молодыми людьми[1], не происходившими из господствующих тогда классов, но имевшими достаточно ума и образования, Шура занялся постройкой своего рода оранжереи, чье стекло могло бы все-таки отчасти защитить их от ядерного распада людоедской империи и внутри которой можно было бы всласть потолковать о Льве Толстом, Бунине, Прусте, или о Висконти и Феллини, или, если угодно, о Пуссене, Ватто и Буше, под пение Обуховой или Руслановой, между водочкой и преферансом поминая тонкое имя Шодерло де Лакло.

Русские денди тех лет были бы во всем отрадным явлением, если бы не «незримые оранжерейные яды» (выражение Е.Шварца по другому поводу), привносившие в пленительный нрав русского денди некоторую отравленность.

Однако созидающее начало было главенствующим: созидалась культура бескорыстного общения, бесконечного разговора, в котором производилась беспрерывная оценка всего на свете, устанавливались нормы и приличия,

[1] Из людей, могущих быть известными читателю, назову художника П.Самонова, искусствоведа А.Ипполитова, телеведущего С.Шолохова, писателя Н.Климонтовича. Вопрос о стиле поведения «подруги денди» требует специального исследования.

вырабатывались ценности, мнения и суждения.

Разумеется, хуже ругательства, чем «советский», в этой среде не было, но, в отличие от, скажем, довольно плебейского рок-н-ролльного эскапизма и вульгарно-мещанского эскапизма детей ЦК КПСС, дендистский эскапизм был куда более утонченным и предпочитал не географическое, но историческое поле мечтательной любви. Обухова, а не «Битлз», «Волшебная флейта», а не «Иисус Христос — суперзвезда», старая добрая водочка, а не кокаин, короче говоря, назад, к Моцарту...

В высшей степени забавное отношение царило к деньгам и одежде. Наш денди мог где-то учиться и как-то работать, но стильнее всего было перебиваться совсем анекдотическими заработками, типа написания дипломов за других, рецензирования графоманских рукописей и публикования где-то в вестниках «Союзинформкино» рецензий за дивной подписью *Вера Петрова* (чуть ли не так в те годы подписывался Шура).

Пределом анекдота в этом смысле был мой совместный с Шолоховым[2] «Монолог о мире» (изумительная вещица!), которую исполняли в некоем почти правительственном концерте. Но это уже шли опасные игры, на грани того, чтобы перешутить и свалиться в «советское». Одевались денди исключительно в комиссионке, причем чем ниже была цена купленной вещи, тем с большим восторгом она принималась. Отхватить рублей за десять сталинское пальто с ватными плечами — вот номер! Носились вещи с особым артистическим шиком, дополняющим общее впечатление царей и принцев в изгнании.

Хорошо помню один ясный зимний день. Мы с Шурой и другими бредем куда-то пропустить рюмочку (трезвенников и девственников в нашей среде не было, уж извините). На Шуре шуба из меха неизвестного зверя, считающегося бобром. Знают ли об этом бобры, неясно. Шуба короткая и удачно вписывающаяся в вышеупомянутый стиль царско-детского села. Шура удрученно и насмешливо показывает дырку на брюках, объясняя, что шуба ее не закрывает и в дырку дует. Мы заинтересованно рассматриваем положение дел и советуем Шуре натянуть пониже свитер, что он и пытается сделать в районе Казанского собора (вспоминается казанская сирота). Не получается. Мы — и он — искренне веселимся, садистски наслаждаясь своим царским изгнанничеством из материального ада...

Вспомнила я эту картинку на днях, когда один бедный разбогатевший знакомый купил себе крутую мебель за жуткие тысячи долларов и был опечален, узнав о неодобрительном отношении Шуры к его мебели. Он, конечно, храбрился и делал вид, что ему безразлично, но в душе-то понимал, что дело безнадежное, потому как что сказал Шура — то...

То будут перепевать аэды и рапсоды по двум столицам. То станут рассказывать друг другу за вечерним чаем. То зазвенит по долинам и по взгорьям Средств Массовой Информации, а может статься, долетит и до Ледяных Высот, где живут орлы.

«Как это все могло произойти?» (Шекспир. «Гамлет». Перевод Б.Пастернака.)

Глава вторая

А.А.Тимофеевский и русская буржуазно-демократическая революция 1990-х годов

Конечно, дендистское «королевство» ему «было маловато». Он хотел создавать общественное мнение и влиять на умы либеральной интеллигенции, которая, по его справедливому соображению, только одна и определяет более-менее гуманистическую систему ценностей в «этой стране». На системы негуманистических ценностей Шура влиять не собирался — за невозможностью для духовного воспитанника Томаса Манна общаться с преисподней.

Заслышав первые звуки боевой трубы 1985 года, Шура быстро и споро развернулся лицом к общественной жизни.

Он поддерживал Революцию, как мог, — и Революция была обязана ему отплатить.

Что он терял с крушением старого мира, бесконечно ему отвратительного? Ничего. Что он мог приобрести в новом мире? То, что разрушители старого мира могут приобрести в новом: положение в обществе.

Создавая авторитеты и разрушая авторитеты, постоянно, с крепкой дендистской закалкой производя и распространяя мнения, А.А.Тимофеевский расширил сферу своего влияния.

[2] Речь идет о Сергее Шолохове, ведущем телепрограммы «Тихий дом».

Первую и довольно громкую славу доставили ему статьи в «Искусстве кино»[3]; упрочила ее, славу, деятельность Тимофеевского в «Московских новостях» и «Столице», и увенчалось все воцарением его в главном органе русской буржуазно-демократической революции — в «Коммерсанте».

Если собрать статьи Тимофеевского за эти годы — что непременно надобно сделать, — развеселая русская дорожка покажется, в общем, занятным приключением в обществе занимательного собеседника. Кто бы еще мог с помощью человеческой культуры описать и объяснить такое внекультурное и внечеловеческое явление, как Сажи Умалатова? Развенчать, но и возвеличить одновременно явление «шестидесятничества», провозгласив основной лозунг Революции: «Личность выше государства» («Искусство кино», 1989, № 6)? И в ком еще щегольство образованного ума так терпимо, как не в нем, авторе замечательных эссе о Висконти, Фасбиндере, Гринуэе и Феллини?

Даже летучие заметки и светскую хронику в нынешнем «Коммерсанте» он пишет неподражаемо — присыпая «крупную соль светской злости» корицей и гвоздикой ориентального красноречия.

Навязать современному русскому обществу вкусы горстки русских денди непросто, но титанический мозг А.А.Тимофеевского справился с этой задачей[4].

Только одна идея, естественно понятная интеллигенции, никак не прошла у буржуазии — идея о том, что нельзя, невозможно, неприлично, немыслимо выставлять деньги напоказ.

Простим им это, ибо не ведают, что творят. Тут все-таки требуется время, вот поуспокоятся, отдышатся — и послушаются Шуру.

Послушаются-послушаются, куда денутся. Кто еще станет с ними возиться, терпеливо и нежно рассказывая сказки про то, что на свете есть Нагорная проповедь, Декларация прав человека, приличия и пристойности, плохой и хороший вкус, плохой и хороший тон, а также «Фауст» Гете, «Анна Каренина» Толстого, «Волшебная гора» Томаса Манна и «В поисках утраченного времени» Пруста? И кроме того, живопись и кинематография.

А за этим светом есть другой свет, где уж точно каждому будет свое. Но об этом Шура старается прямо не говорить — Москва не лучшее место для подобных разговоров, хотя ненавязчиво вера в «тот свет» все-таки иной раз и светится в его сочинениях.

Вспоминается еще один разговор. Где-то на заре туманной юности перестройки Шура побывал в Америке и занятно рассказывал, как он все время проходил мимо продавца лотерейных билетов, розыгрыш которых был каждый день, а выигрыш составлял несколько миллионов.

Ш у р а *(тихим мягким голосом)*. Я ходил и думал, почему я не могу выиграть?

Я (с интересом). А что бы вы сделали, Шура, если бы выиграли?

Ш у р а *(увлеченно)*. Купил бы дом в Париже.

Я. А что бы вы писали?

Ш у р а *(счастливо)*. Ничего бы не писал!!

Я (облегченно вздохнув). Шура, вы никогда не выиграете. Провидение никак не заинтересовано в том, чтобы вы ничего не писали.

Видимо, несмотря на жажду власти и влияния, родимая дендистская оранжерея периодически тянет обратно. Но на нее уже надо много денег, так что ничего не поделаешь — влияйте, Шура, влияйте...

Впрочем, без шуток, назад дороги нет. Мы наш, мы новый мир построим. Кто был ничем, тот станет всем.

А вы думали!

Заключение

Грустно всё. Всё грустно...

— Нет, не мы пишем *эту* пьесу.

На это Александр Александрович Тимофеевский возразил мне так:

— Конечно, мы не пишем *эту* пьесу. Но все-таки мы суфлируем авторам.

В этом вся разница наших мировоззрений. Он считает, что авторам *этой* пьесы можно суфлировать. Я же считаю, что в ней можно удачно или неудачно сыграть.

Но мы играем хорошо, и нас теперь не прогонишь со сцены.

---

[3] Пользуясь случаем, благодарю Е.М.Стишову, которая лично поддержала и опубликовала первые работы молодых критиков — А.Тимофеевского, Т.Москвиной, С.Шолохова и других.

[4] Остальные денди тоже справились с этой задачей, но в других сферах деятельности.

АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВСКИЙ

«Новые русские» разрушают то, что еще не разрушено

«ИК». Можно ли считать, что границы такого понятия, как «новые русские», определены? Что, собственно, имеется в виду, когда речь заходит о New Russians — социальное положение, культурный статус или особого свойства маргинальность, возведенная в ранг истеблишмента?

А.Тимофеевский. «Новые русские», вне всяких сомнений, существуют. Как социальное и культурное явление. Даже культовое, если хотите. Только при чем тут маргинальность?

«ИК». Вы можете дать определение маргинальности?

А.Тимофеевский. Конечно. Маргиналии — это выноски на полях, то есть то, что существует в пограничье, на краю.

«ИК». А не представляется ли вам, что социокультурные амбиции «новых русских» и есть те самые «выноски на полях», которые — с помощью таких многомудрых людей, как Александр Тимофеевский, переместились на центральные полосы?

А.Тимофеевский. Совершенно не представляется. Людей, которым принадлежит власть в стране, никак нельзя назвать маргиналами, даже если они являют собой очень небольшую часть населения.

«ИК». В некоторых странах маргиналы приходят к власти, и при этом никто не говорит, что с приходом к власти они перестали быть маргиналами. Просто маргиналии становятся мейнстримом.

А.Тимофеевский. Если промежуточное оказывается в центре — значит на то есть высшая воля.

«ИК». Вы, как человек, занимающийся журналистикой, не хуже меня знаете, что «заметки на манжетах» можно наречь событием дня и разверстать на первой полосе с броским заголовком.

А.Тимофеевский. Давайте оставим этот схоластический спор — он совершенно бессмыслен. Потому что если что-то стало центром, то и называется отныне центром. Не спросясь у нас с вами.

«ИК». Вы на примере сегодняшней прессы видите, как создаются имиджи и искусственные репутации.

А.Тимофеевский. Что касается «новых русских» — это не искусственно делается. То, что в центре, находится там лишь в силу одних только объективных причин. Искусственных причин в истории не бывает вообще и никогда.

«ИК». Некогда в Англии издавалась газета, вещавшая как бы от имени клуба любителей горчицы. Живописались всевозможные сорта горчицы, которых на самом-то деле не существовало вовсе. Но публика постепенно стала относиться к газете с интересом. Появились люди, готовые вложить деньги в горчичное производство. Появилась мода на горчицу. Но весь ажиотаж создан-то был искусственно!

А.Тимофеевский. Если искусственно созданный интерес к горчице продержался достаточно долго, значит он стал кровным интересом нации и, соответственно, перестал быть маргинальным. Вот и все.

«ИК». Вернемся к «новым русским»...

А.Тимофеевский. Конечно, они есть, и они очень понятны. «Новые русские» — это новые богатые здесь, как и во всем мире... это люди с годовым доходом свыше ста пятидесяти тысяч долларов.

«ИК». Можно ли нарисовать психологический портрет «новых русских»?

А.Тимофеевский. Они не настолько однородны и не обладают карикатурной общностью. В данном случае любой словесный портрет будет невольной карикатурой. Среди New Russians есть интеллектуалы — очень небольшая часть; есть бандиты... Если пользоваться старыми советскими дефинициями, то можно сказать, что «новые русские» состоят в основном из бывших ИТРов, бандитов и в — очень небольшом числе — из бывших сотрудников академических институтов. Основная проблема «новых русских» — ее нельзя не учитывать, занимаясь их портретированием, — это разделение «белого» и «черного» бизнеса. «Белый» бизнес, который делается в основном интеллектуала-

ми или с их участием, хочет быть европейским, цивилизованным, хочет платить налоги и более всего не хочет, чтобы его путали с бизнесом «черным».

«ИК». В интервью радио «Свобода» вы сказали, воспользовавшись определением экс-редактора «Коммерсанта» Ксении Пономаревой, что «новые русские» жаждут социальной реабилитации.

А.Тимофеевский. Понятие социальной реабилитации в данном случае ключевое. Речь шла о том, что те «новые русские», которые вышли из общественных низов — а таких довольно много, — жаждут, чтобы их не связывали с их прошлым. Они хотят забыть о том, что позавчера слезли с ветки, а вчера ходили на четвереньках. Бьющее в глаза, в нос богатство — именно на это ориентированы многие журналы для «новых русских» — является неуклюжей попыткой избавиться от комплекса неполноценности.

«ИК». Не потому ли многие журналы с глянцевыми обложками так безнадежно провинциальны по духу?

А.Тимофеевский. Такой, по сути своей инфантильной, потребности хвастаться своим богатством нет нигде в мире. Если вы увидите в Америке человека с большим жирным пятном на футболке и в стоптанных башмаках — это точно миллионер. А если шикарный, весь в блестках господин садится в большую длинную машину, то это скорее всего...

«ИК». ...скромный клерк?

А.Тимофеевский. Клерк-денди. «Новые русские» еще не скоро начнут, подобно американским миллионерам, одеваться вызывающе небрежно. Хотя, к слову сказать, я знаю нескольких из них, предпочитающих ездить на скромных «жигулях», хотя могут купить себе...

«ИК». ...северо-восточный район Москвы на рождественские праздники.

А.Тимофеевский. Все что угодно. Но они ездят на очень скромных машинах не только из соображений безопасности, а более из соображений этики. Они понимают, что в нищей стране демонстрировать страусовые перья неэтично. И эти люди кажутся мне симпатичными.

«ИК». Чувствуете ли вы, что приложили руку к созданию легенды о «новых русских»?

А.Тимофеевский. Вы имеете в виду, что Владимир Яковлев, прочитав в журнале «Столица» мою статью о еженедельнике «Коммерсантъ», пригласил меня своим советником? Но мое участие в этом деле очень скромное.

«ИК». Скромное серокардинальское?

А.Тимофеевский. Нет, оно вовсе не является серокардинальским. Володя Яковлев, как я полагаю, структурный гений, и запущенные им издания (которые, кстати, очень доходны) созданы им, и только им. Поэтому повторюсь: мое участие в создании «Дейли» было довольно маргинальным, если воспользоваться словом, которое вам так нравится.

А.Тимофеевский в кругу друзей

«ИК». Тогда поставим вопрос иначе. Выйдем в аксиологическое пространство. Как вы относитесь к тому, что маргиналы стали истеблишментом? Что идет процесс «маргинализации всей страны»? Что власть духовная, традиционно принадлежащая в нашей стране интеллигенции, и та узурпирована «новыми русскими»? Не кажется ли вам, что этот факт означает ни больше ни меньше смену культурной парадигмы?

А.Тимофеевский. На днях мне позвонила социологическая служба «Дубль Д» с вопросом о тех же «новых русских». И попросила назвать три основных их качества. Я ответил с ходу и, быть может, не совсем точно: спокойствие, относительная цивилизованность, цинизм. Эти три качества действительно знаменуют смену культурной парадигмы. Ибо на такой основе никогда не возникнет великий русский роман XIX века, к примеру. Но именно они, эти три свойства, способны в будущем породить культуру среднего класса, наличие которой отличает Запад от Востока. Иными словами, «новые русские» не несут великих культурных ценностей. Напротив, они призваны завершить процесс их разрушения.

Но если когда-нибудь в этой стране возникнет буржуазное общество с его basic values, то этим оно, как ни странно, будет обязано сегодняшним «новым русским», весьма далеким от каких бы то ни было базовых ценностей.

ГЕОРГИЙ РАМАЗАШВИЛИ

Что ни «Дом», то Содом

Телеиндустрия порождает определенный типаж. Но случается, что на экране появляется человек, уже являющийся воплощением стиля. И если растрясти кадр на детский манер в надежде, что из него посыплются составные механизмы, целостность порушить не удастся. Человек с микрофоном — словно бронзовый: по монете угадывается чеканщик. В данном случае нет нужды подразумевать клишированность, — определенная среда и свойственный ей стиль делегируют публике своего представителя. Поэтому он является миссионером, а не учеником. Глуповатые масс-медийные исповеди об ошибках и исправлении оных вместе со всей страной ему чужды. У него сформировавшийся вкус и перечень табу, положенный человеку, который носит пиджак по крайней мере в кадре. Несколько общечеловеческих ценностей, снискавших, по его убеждению, репутацию «мещанских», он вычеркнул из своего списка. Утверждение происходит за счет отказа. Творческое пространство лишено четких границ, зато пестрит островками, на которые ступать не следует: там селится контр- или враждебный стиль.

А вот и наш герой — держа левую руку в кармане, свободную приподымает вверх, игриво подергивая пальчиками: «Привет! Привет!» — Сергей Шолохов в свойственной ему манере приятельски обращается к аудитории, пришедшей в гости к тихим «домикам» или «дамам». Манерная речь с несколько растянутым в конце фразы слогом (гласные растекаются по речевому трамплину). Жеманность изворачивается круговым, от груди идущим движением кисти. Кокетство и заигрывание со зрителем с экрана используются в первую очередь потому, что ведущий остается соблазняющей конфеткой вне пределов зрительской досягаемости. Дразнящие смешки сочетаются с не менее дразнящими эксклюзивными интервью. Микки Рурк, Оливер Стоун, Спайк Ли, Андрей Кончаловский, Софи Лорен — звездная репутация этих имен распространяется и на программу, собравшую их в своем «гостевом» домике. Сергей Шолохов для миллионов сограждан приподымает шторку над фешенебельной жизнью кинозвезд, фестивалей и презентаций. При этом он, не вдаваясь в подробности, преподносит самое сладенькое: актеры на то и получают «Оскаров», чтобы Шолохов поинтересовался у них об отношении к молодежному сексу. В стране, где боязнь собственной сексуальности стала половым кредо миллионов сограждан обоих полов, бодрое декларирование: «Клубничка! Голенькое!» воспринимается как добрая профилактика возможных недугов. Всё для секса! Всё для победы!

Клубничка содержит значительное число цитат из описываемых Шолоховым фильмов. К примеру, «Basic Instinct» («Основной инстинкт») был представлен в первую очередь сценой сексуального насилия: очаровательная блондинистая бестия шпиговала престарелую рок-звезду ножом для колки льда. Действие, разумеется, было «голенькое» и разворачивалось в спальне под сладострастные девичьи стоны.

Вроде бы фильм вполне подходит для того, чтобы рекомендовать его широкой отечественной аудитории, однако любопытней всего становится сама характеристика, данная «Basic Instinct» Шолоховым. Декоративная и второстепенная линия сапфизма занимает в интерпретации Сергея ключевое место: Шолохов сообщает, что убийство совершается... (правильно!) лесбиянкой!

Поджавши удивленно губы, истолкуем для первого раза сей казус как неудачную попытку указать на (существующую ли?) многозначность фильма. Хотя сам Шолохов намеренно избегает в своих интервью и телеповествованиях углубления в серьезные темы. В крайнем случае он адресует мудреный, с использованием латинских терминов вопрос (как, например, при анонсировании нового фильма Никиты Михалкова «Утомленные солнцем») нескольким интервьюируемым одновременно. Остается магниевая вспышка, которую и подносят зрителю вместо фотографии. Светская многозначительность, не претендующая на большой смысл, умело перемежается шуткой, — ничего принципиально серьезного передача вам сообщать не намеревается. «Серьезное» вкрадчиво и тайком, с шаловливым подмигиванием, уволакивает за кулисы не успевающий поправить очки Призрак Информативности. Цепочка извивающихся цифр ускользает в перфорацию кинопленки. Цитирование пресс-релизов и журнальных рецензий становится неуместным. Кинофестивали и репетиции оказываются лишь фоном для шолоховского выступления. Клипы, фрагменты фильмов, интервью служат контекстом, поменявшись предназначением с

цементирующей передачу речью ведущего. Шолохов как главное событие любого выпуска и центральная его персона подвергает ревизии значимость своих персонажей и представленных ими сюжетов. Для ведущего «Тихого дома» никакой режиссер не интересен, если не может стать жертвой фирменного интервьюирования — с каверзой, страстью к ню и стремлением не столько дать собеседнику выговориться, сколько продемонстрировать собственное остроумие и оригинальность.

•

Любопытно, что Шолохов старается избегать дурных отзывов; он охотнее пойдет на это в отношении чужих критических мнений, как, например, в случае с фильмом «Волк»: «Не верьте людям, называющим этот фильм воплощением пошлости. Такие отклики сами по себе являются достаточно пошлыми». Похвалы из пестрых фраз носят восторженный характер и в большинстве случаев касаются именно эстетики — то есть того, что образует художественный контекст (и в исключительных случаях является самим предметом кино).

О фильме «Natural Born killers» («Прирожденные убийцы»), посвященном превращению серийного убийцы в культовую фигуру американской общественной жизни, Шолохов нашелся сказать лишь то, что новая продукция Оливера Стоуна внеэтична и строится на эстетизировании порока. Тем самым Шолохов лишний раз продекларировал интенцию собственного творчества (приписывая ее Стоуну). Его передачи либо внеэтичны, либо антиэтичны, так как эстетика (по Шолохову) призвана заменить этику, стать ею.

Интервью

Г.Рамазашвили. Рассказывая о «Прирожденных убийцах», вы говорили об эстетизме, с которым преподносится зрителю каждое убийство, и ни словом не упомянули основной замысел фильма: превращение серийного убийцы в культовую фигуру.

С.Шолохов. Да, именно этому «Прирожденные убийцы» и посвящены. Корреспондент преследует пару маньяков. И когда он их настигает, они говорят, что прикончат его. «Ладно-ладно, ребята! Вы меня прикончите, только сделайте это в кадре телекамеры. Мы в прямом эфире». Убийцы соглашаются, и репортер гибнет на глазах многомиллионной аудитории.

Г.Рамазашвили. Так почему же вы об этом не сказали?

С.Шолохов. В этом фильме важен даже не сам сюжет, а техника и ритм съемок. Я никогда не преклонялся перед Стоуном, но на этот раз он снял действительно потрясающий фильм. И это будет сложно понять, если вы станете смотреть «Natural Born killers» по видео. Этот фильм предназначен в первую очередь для демонстрации на широком экране, — впечатляющее зрелище. Когда смотришь, забываешь об этической подоплеке.

Каждый кадр снят настолько эффектно, что само убийство начинает выглядеть как зрелищное действо. Меня интересует прежде всего красота, а не мораль. Пускай искусствоведческими анализами занимаются другие, — я оставляю за собой право пропагандировать то, что приходится мне по вкусу.

•

Интонация Шолохова создает иллюзию предельной доверительности со зрителем. При этом его неизменная улыбка дает понять, что серьезного отношения к информации у самого ведущего нет. Один из шолоховских зрителей сказал мне, что очень сложно поверить человеку, говорящему практически обо всем с одинаковой ухмылкой. Зритель чувствовал себя обманутым. А может быть, и одураченным из-за того, что доверительность оборачивается забавой, смысл которой до конца понятен подчас лишь авторам и друзьям передачи.

Редкое удовольствие читалось на шолоховском лице, когда он обращался: «Ну что, сглотнули слюну?» — к аудитории, смотревшей за секунду до этого сюжет с вечеринки, посетители которой лакомились мороженым в форме пениса.

•

Мне представляется, что за показным сибаритством и напускной вальяжностью кроется весьма сдержанный и строгий в своих предпочтениях субъект. Он зрел в убеждениях, ибо допускает видимую плюралистичность культур, — ему недосуг и неинтересно бороться за торжество одной-единственной из них. Он — петербуржец, понимающий, что красоты куполодонного Исаакиевского собора не поблекнут, какими бы барачными проспектами Кузнецова город ни застраивался. Дом, где живет Шолохов, окружен контрастирующими по стилю зданиями. Кокетничающая с ветерком крона слегка заслоняет идущую от Силина моста потонувшую в складках арок юбку женского монастыря. Через дорогу — задравший в небо подбородок эклектический модерн. Напротив — щерится щербатым кирпичом невзрачный барак технического центра петербургского ТВ. Пестрота архитектур создает лазейку для самоидентификации. Эта же пестрота мешает кристаллизации строгого нрава: в глазах пестрит — бесконечно провинциальное ощущение. Шолохов, видимо, чувствует, что Питер заселен людьми, потерявшими связь с архитектурными корнями города; поэтому Сергею остается защищать свой клочок строгости от унылых мещанских посягательств. В интервью то и дело проскакивает вопрос: «Стоит ли величие Питера тысяч жизней, принесенных в жертву его воздвиже-

С. Шолохов (17 лет)

вать свой «тихий дом» для тех, кто чувствует разрыв с городской средой. Подобно многим элегантным строениям, фундамент которых заложен в Петербурге, «Тихий дом» не чужд изысканной гнуси античного образца.

Имморальный эстетизм берет истоки в одиночестве величественных и обезоруживающих своей красотой зданий, переживших грешных и чувствующих своих создателей. Основной удар большевистских чисток пришелся на коренных петербуржцев, вследствие чего была нарушена городская «флора». Город стал жить сам по себе, разъедаемый волной и ветром; горожане — сами по себе, то есть с себе подобными. Не отсюда ли и симпатии к бисексуальности?..

•

Я хочу отдельно сфокусировать внимание на шолоховской передаче от 21 сентября 1994 года. На сей раз в одежды «тихой дамы» рядился апологет советской гомосексуальной культуры Роман Виктюк. Ни единожды гомосексуализм упомянут не был, однако каждый кадр интервью и театральных фрагментов виктюковского «Фердинандо» вопиял о нем. По сцене двигался мужчина, интимно называемый «пажем». Его тетка сидела в кресле для парализованных. Ее кузину наделили пластикой тряпичной куклы, выряженной, как смерть. Обе жаждут завладеть младым юношей. Обеими он поигрывает. Речь поминутно идет о его «прекрасном теле, красивых ногах, длинных волосах». Этому «ангелу» (характеристика Виктюка) приходится жить среди алчных, безмерно похотливых, истеричных, глупых и похожих на смерть женщин. Даже нелицеприятный, ради наследства втирающийся в доверие к старухе священник назван «бабою». Виктюковская мораль: бабы — тлен; лишь «голубым» внятна красота мужчин.

В демонстрировавшихся Шолоховым эпизодах эти гарпии практически не двигались; максимум

нию?» — вопрос, имеющий право на существование лишь в царском городе, который по непонятной, изуверской причуде госпожи Истории заселили сонмища нищих. Отсюда, может быть, и чрезмерное противопоставление собственного вкуса мещанскому. В мещанах пускай ничего дурного и нет, но они, в сознании Шолохова, не поймут жертвования своим бесконечно человеческим в угоду бесконечному искусству. Стиль города на то и существует, чтобы человек, живя в нем, сливался с этим стилем, подстраивался под его гармонии. Но если данное правило не соблюдается, переживающий нарушение этой сыновней связи человек начинает сочинять стиль поведения, наименее и не столь кощунственно контрастирующий и противоречащий стилю города. Шолохов пытается одновременно сконструиро-

на что их хватило — так это на марионеточное подрыгивание руками. Движение оказалось доступно лишь одинокому пажу, всю «красоту» которого (крашеные волосы и ходуном ходящий во время речи кончик носа) смогли оценить, разумеется, только Виктюк и Шолохов.

Какие же выводы они делают? Виктюк — тот, например, сразу заявляет, что «дама может своей энергетикой погубить юношу, и тогда придется считать не радости, а смерти». Разумеется, что сей «венец творенья» придется ограждать от «губительной энергетики дам», и тяжелую эту обязанность благородно готов взвалить на свои плечи Роман Виктюк. Но с условием: ему «должны будут открыться все клапаны пажа».

Не случайно, что Шолохов прививает зрителю толерантность к гомосексуализму именно посредством эстетизирования этого вида сексуальных отношений, который автоматически лишается своей психофизической подоплеки, являясь зрителю лишь в качестве изящно сформулированной мысли или эффектного кадра. На толерантность, а в ряде случаев и симпатию провоцирует свою аудиторию Шолохов, отстраняясь от морали. Он выдвигает антимораль: воспринимайте мир лишь через призму эстетических категорий. Убийство или мужеложство — все это в равной степени имеет право на существование, если удовлетворяет ваше чувство красоты.

•

В ближайшее время, похоже, развернется крупная полемика на тему: следует ли давать педерастам возможность самореализоваться в этом амплуа на общественных началах? Многие уже сейчас сходятся во мнении, что сексменьшинствам следует предоставить возможность самовыражаться, не претендуя на воспитание общественных нравов, дабы они не сублимировали свой бисексуальный потенциал в культурном контексте нормальных людей. Гомосекуализм, сам по себе вносящий в жизнь элемент деструктивизма (непонимание женщины, разлад в семье и как следствие этого — вырождение), в качестве ни секс-, ни культурной ориентации не подходит среднему классу, на который, по его словам, ориентируется Шолохов. Скорее всего, публика будет склоняться к предоставлению «голубым» культурной и половой автономии, дабы обезопасить гетеросексуалов от экспансии аномальных тенденций.

Поэтому мне представляется, что той же «Тихой даме» (передаче, которая, как заметил Шолохов, не для жаждущих стабильности) куда больше подошла бы «подписная» система тиражирования. Программа вполне сможет объединить своих поклонников в клуб, то есть «Тихая дама» будет общаться со своими поклонниками напрямую. В таком клубе смогут проводиться презентации, театральные и кинопоказы, праздноваться дни рождения, сниматься телешоу — аудитория получит более тесный контакт со своими ведущими, не вовлекая постороннюю публику в свою частную жизнь. То есть дегустацию японским педерастом свежевыщеженной мочи из бокала будут наблюдать только жаждущие и сопереживающие. И пусть душистый пенящийся напиток тут же им поднесет евнух-официант. Но и, что самое главное, — предназначенное для приватного, товарищеского показа шоу не станет мозолить глаза какой-нибудь обыкновенной женщине, позволившей своей пятилетней дочурке задержаться в поздний час у телевизора (передача за март 1992 года).

Шолохов и сам временами одергивает себя, словно пробуждаясь от маскарадного сна,— в таких случаях он открыто заявляет, что фильмы на ту же «голубую» тему получают фестивальные номинации из-за политической корректности (не обижать меньшинства), а вовсе не за какие-то художественные красоты. В одном из интервью Шолохов обещал всеми силами защищать гетеросексуалов, которым в связи с засильем педиков грозит участь меньшинства (как, например, в англосаксонском мире). Сергей, по собственному признанию, благоволит к меньшинствам. Но в первом же последовавшем затем выпуске «Тихой дамы» он рекламирует абсолютно невнятных в половом отношении полуюношей-полудевушек, которые от манерности не могут и словечка в простоте вымолвить.

•

С однозначной предосудительностью относиться к гомосексуальному подтексту ряда выпусков «Тихой дамы» не резон, поскольку окажется неучтенным контекст передачи. Она подобна карнавалу уродцев: пародийный двойник Гитлера интервьюирует искусствоведа Светлану Бойм о сексизме Мэрилин Монро, превращая фюрера из гипертрофированного политического монстра в балаганного шута, идущего на поклон к пошловато-приторной секс-бомбе. Точно так же и Виктюк оказывается кукольным уродцем из шарманки, хотя бы за счет проецирования названия программы — «Тихая дама» — на ее участников.

Интервью

Г.Рамазашвили. Насколько адекватно заострение гомосексуальной тематики в «Тихой даме» вожделениям ваших зрителей?

С.Шолохов. В процентном отношении зрительская

аудитория моих программ выглядит так: по 25 приходится на гетеросексуалов и «голубых», а оставшиеся 50 — это текстильные города с одиноким женским населением. Изредка возле такого города расположена военная часть — единственный мужской источник на всю округу. Несчастные пятидесятилетние женщины, которым только и остается, что мечтать о несбыточной ласке, довольствуются безногими отставными прапорщиками. И смею заверить: эти 50 процентов вполне довольны пажами, и они (с упрямо-насильственной интонацией. — *Г.Р.*) их получат.

Г.Рамазашвили. Откуда такое знание «текстильных городов»?

С.Шолохов. Чисто гипотетическое.

•

Когда человек предпочитает иметь шапочное знакомство с чрезмерно умными идеями, глобальная политическая легенда будет им трактоваться как нечто, нужное только ее создателям. Интервью с одним из авторов «Аргументов и фактов» о генерале Лебеде, мифическом партийном вседержителе, якобы заставлявшем генсеков молитвенно складывать руки, Шолохов перемежал заставкой с безобидной белой птицей из семейства пластинчатоклювых.

В другой беседе он обсуждал возможность использования американцами галлюциногенного препарата ЛСД-25 против вражеского Ирака. За откровенным стёбом скрывалось действительное отношение Шолохова к глобальной политике как к глобальному мифу: это галлюциноген, который, соответственно, может производить самый разный эффект в зависимости от того, кем и с какой целью употребляется.

Питая слабость к стилизациям, Шолохов с особым интересом занимается политическими деятелями, чье правление оставило по себе след. Прежде чем вживить в Ильича грибную душу, Шолохов с Курехиным подчеркнули, что вождю для свершения «революцьи» необходимо было увидеть ее как законченное произведение искусства. В другой передаче интервьюируемый Проханов, с маниакальным упорством ищущий заговоры и врагов, подобно Ленину представал бредящим о «третьем (только им и виденном, но невоплотимом. — *Г.Р.*) пути». Существенно, что Шолохова интересуют политики, пытающиеся в форме, напоминающей сценарий, — это роднит их с киноискусством — смоделировать человеческую жизнь. Гротеск, обрамляющий их идеи, он может передать одним монтажом, впрягая слова того же Проханова о развале империи в одну упряжку с мультипликационным теннисистом, согнувщимся в три погибели, получив мячом между ног.

Впервые замерцали шаловливые огоньки «Тихого дома» — и уже прозвучала в реплике очередного интервьюируемого фраза: «В политические и национальные движения все больше устремляются люди психически ненормальные».

Интервью (в монтажной)

Г.Рамазашвили. Зачем вы перекомпоновываете на кассетах использованные в предыдущих передачах фрагменты?

С.Шолохов. Никогда не знаешь, что может пригодиться. Например, когда перед выборами в Думу Жириновский выступал по телевизору со своим «сексуальным обращением к народу», я инстинктивно включил видак на запись. И уже готовя новогодний выпуск своей программы, понял, что сделал это не напрасно. Выданная в эфир — при упоминании Средней Азии — формула: «Скотоложество — это норма жизни!» очень пригодилась. Смотревшие мою новогоднюю передачу имели удовольствие наблюдать, как Жириновский произносит: «Скотоложество — это норма жизни!»

•

Участвующие в шолоховских программах политики вполне оправдывают справедливость наблюдения об экспансии психически ненормальных, не понимая, что ирония (в том числе и шолоховская) адресована изъяну, а снисходительная улыбка — слабому (в том числе и головкой). Всегда найдутся люди, готовые из тщеславия развеселить Шолохова и заодно соответствовать присказке, почерпнутой из словаря Даля: «Что дом, то содом; что двор, то гомор; что улица, то блудница».

В тихом омуте — черти водятся.

•

Маскарадный костюм, кажется, впервые был отложен в сторону, когда Шолохов готовил передачу памяти погибшего в октябре 1993-го режиссера Александра Сидельникова. Используя его съемки, Шолохов подготовил самую нетипичную для него программу, наконец представ перед своими зрителями без «тиходомовского» имиджа, то есть приближенным к оригиналу. Даже пиджак уступил тогда плечи незамысловатой домашней рубашке. Говоря о гражданской трагедии, Шолохов выглядел как простое гражданское лицо.

Интервью

Г.Рамазашвили. Можно ли назвать передачу, посвященную погибшему во время октябрьского мятежа Александру Сидельникову, самой нетипичной для вас?

С.Шолохов. Да, программа с Сидельниковым для меня самая нетипичная, так как происходившее в октябре затрагивало уже не мои вкусы, а меня самого. Когда вся эта публика побежала брать «Останкино», она побежала брать меня. Я там сидел, и мне, разумеется, перспектива быть «взятым» не нравилась.

Г.Рамазашвили. Как вы относитесь к тому, что кто-то может использовать съемки (гипотетически возможные) вашей гибели для эффектного показа в кино или на телеэкранах?

С.Шолохов. С одной стороны, на миру и смерть красна. С другой стороны, я совершенно не собираюсь отождествлять свою жизнь с карьерой тележурналиста. На данном этапе моя жизнь — тележурналистская, телевизионная, а стало быть, и смерть на миру красна. На самом же деле это вовсе не является моим символом веры. Я вижу свою смерть в спальне, где я окружен детьми и домочадцами; я — ветхий старец...

И если для этого придется пожертвовать телевизионной карьерой, я пожертвую.

•

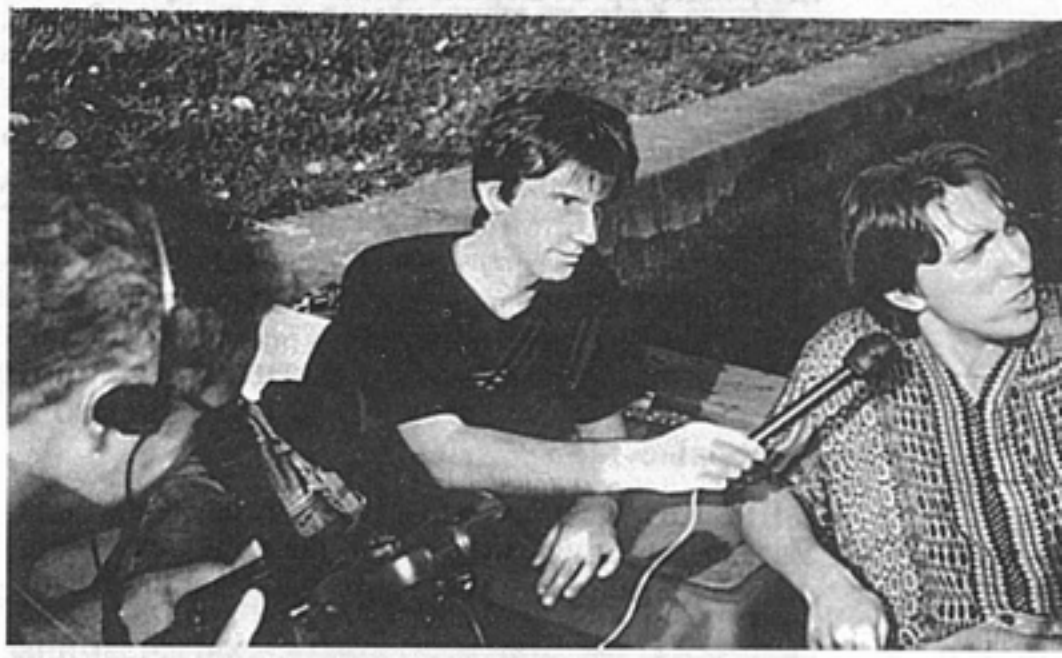
Шолохов тремя годами раньше интервьюировал Сидельникова, снявшего к тому времени свой знаменитый «Полигон». В убеждениях собеседника Сергей видел антитезу своему подходу к искусству. Уже после смерти Александра Сидельникова, когда «время побежало назад», Шолохов подытожил: «Александр много размышлял о противостоянии красоты разуму и полагал, что добро всегда на стороне красоты. Я же с ним спорил, так как, на мой взгляд, добро ни к разуму, ни к красоте в этом конфликте не примыкает». Сидельников импонировал Шолохову и своим отношением к персонажам. У обоих фигурируют люди невменяемые, с одухотворенной шизофренией на лице, однако Сидельников — что, кстати, признает Шолохов — «находит в них предмет для сострадания». Сергей, может быть, и рад иной раз пойти тем же путем, однако внутренняя отчужденность и врожденная ирония удерживают его от просветленного, пускай и неадекватного подхода к этим людям. Сидельников предлагает любоваться людьми — такими, каковы они есть. Шолохов же стремится их приукрасить, сделав, к примеру, участниками маскарада: одухотворенная идиотия на лицах скрывается в таком случае под театральными масками.

Цитата

С.Шолохов. Многие считают, что не стоит говорить смертельно больному человеку, что он болен смертельно. В то же время существует другая точка зрения, принятая в американской медицине, например. Человеку, который смертельно болен, обязательно надо сообщить, что он болен смертельно, чтобы он оставшийся отрезок жизни провел интенсивно, отдавая себе по крайней мере отчет в смысле своего существования. Вы какой точки зрения придерживаетесь?

А.Сидельников. Ну, я придерживаюсь второй точки зрения, иначе мы все похожи на кроликов, которые сидят в клетке и ничего не знают — когда их возьмут за уши, тюкнут топором и подадут на стол в качестве жаркого...

С.Шолохов. Вы такой позитивист: вы совершенно не верите в чудо... Я почему задаю такой вопрос: если человек не знает, что он умрет, может случиться чудо, и он действительно не умрет. Вы отрицаете такую возможность?



С.Шолохов с Р.Виктюком, С.Курехиным, Брюсом Уиллисом

А.Сидельников. Солженицын знал, что он умрет, когда лежал в раковом корпусе? Знал. Но тем не менее все свои душевные и физические силы он потратил на то, чтобы выжить. И выжил.

Титры. Отпевание Александра Сидельникова состоялось в Санкт-Петербурге в храме Иоанна Кронштадтского.

•

Шолохов и ранее экспериментировал с политической темой, но до штурма «Останкино» она решалась декоративно. Сергею довелось однажды интервьюировать расквартированный в Душанбе десант и наблюдать мелькавшие перед танками таджикские халаты, но он не был участником (пусть и вынужденным) противостояния. Первое и, будем надеяться, последнее «боевое ранение» Шолохов получил на съемочной площадке все в том же горном Таджикистане, где режиссер В. Бортко делал свой «Афганский излом» с Микеле Плачидо в главной роли. Одна из щепок взорванной для пущей эффектности крыши расцарапала Сергею щеку. Сама судьба располагает Шолохова к иронии: пять лет назад он отделался шрамом над правой бровью в автокатастрофе, стоившей жизни двум его попутчикам. После этого случая получаемые им на съемочных площадках царапины могут восприниматься как знак богоизбранности.

Интервью

С.Шолохов. Я считаю, что в 1958 году на Землю была заслана делегация из космоса — представители моего поколения обнаруживают черты инопланетного влияния.

•

Шолохов начинал в качестве кинокритика году эдак в 87-м. Тогда он опубликовал в «ИК» рецензию на фильм «Взломщик», в которой душевно-исповедальным слогом пытался живописать достаточно бездарного Константина Кинчева как искреннего и талантливого представителя советской молодежи. Закваска салонного петербуржца подвела Шолохова: писать о глуповатой псевдозадушевности Кинчева адекватным псевдозадушевным языком может кто угодно, кроме «человека ухмыляющегося», коим и является Шолохов.

Впоследствии он это, видимо, уразумел, избравши в качестве стилистического приема то, что у молодых принято называть стёбом.

Упившегося до тараканьей пластики Константина Шолохов вкрадчиво спрашивал об отношении к онанизму, дабы избавить зрителя, написавшего автору «Тихого дома» самобичующее письмо, от чувства неполноценности. Слегка выпятив нижнюю губу и таращась на софит, Кинчев без доли иронии бурчал: «Ну, я люблю, если жены рядом нет, подрочить».

О стёбе. Словечко это, пущенное в ход рокерами, распространилось не только в околомузыкальной среде. В Ленинграде, салонную манерность которого представляет Шолохов, рокерские завоевания (игривый и позерский нигилизм, подрывная деклассированность) использовались прогрессивной общественностью в своих творческих интересах куда ретивее, чем в резонерствующей Москве. Самиздатский «Митин журнал» наряду с переводным Вианом печатал статьи Сергея Бугаева («Африки»). Параллельщики привлекали музыкантов к съемкам своих фильмов и постановке спектаклей. В столице тем временем участники цеха авангардистов «Альманах» (еще до полного окостенения и вливания концептуализма в истеблишмент) выходили на сцену в компании рок- и джаз-музыкантов. Для своей легализации и популяризирования салонному миру недоставало простоты и зажигательности. Эти необходимые качества имелись в творческом арсенале рок-н-ролльщиков. Не удивительно, что произошло братание. И Сергея Курехина можно назвать наиболее заметной фигурой этого процесса. Экспериментаторство андеграунда он делал и делает интересным и доступным широкой аудитории за счет смешинки, которая оформляет самые серьезные начинания, то есть смех делает самую непонятную затею доступной для понимания. Шолохов сие обстоятельство усвоил и пригласил Курехина в первый выпуск программы «Тихий дом».

•

Постепенно стёб выродился у Шолохова в однообразную ухмылку, применяясь в чистом виде по большей части к «голенькому». Сократившись до улыбки Чеширского Кота, он оказался всего лишь составной его имиджа. Причина, по которой Шолохов не смог выдержать равновесия между иронией и стёбом, загубив последний, заключена в чрезмерной изысканности и витиеватости, к которым Сергея принуждает ревнивый стиль. Стёб — более непосредствен и строится скорее на эмоциональном восприятии, нежели на мысли; а ирония слишком витиевата и, как правило, не вызывает ни смеха, ни улыбки. Поэтому изыскание о грибах — стёбно, а диалог о Лебеде — ироничен.

Мастерская

Когда Шолохов старается избежать резонерства, он направляет иронию в монтаж передачи. Контраст кадров ненавязчиво, но предельно четко объясняет зрителю авторское отношение к обсуждаемому на экране.

Зная, что я пишу материал, Шолохов любезно пригласил меня в монтажную. После рассказа о фильме «Цементный сад», посвященном развалу англосаксонской семьи, предполагалось вклеить рекламную заставку с пейзажами города Хайфы. Обычный для себя прием монтирования «шторкой» Шолохов не востребовал, а указал сидевшему за пультом сотруднику «поглотить» кинофрагмент двумя горизонтальными штрихами, рекламу же Хайфы развернуть из вертикальных кулис. Поскольку последние кадры запечатлевали подростка, мастурбирующего после кровосмесительных утех с собственной

сестрой, я поинтересовался, почему бы Сергею не развернуть пейзаж Хайфы из кружка на уровне мастурбирующей руки? Шолохов, усмехнувшись, ответил: «Евреи обидятся».

Монтаж действует на зрительское восприятие в не меньшей степени, чем резюме и каверзные интервью. В «ТД» он образует, являясь воплощением ассоциативного мышления автора, текст, параллельный речи ведущего, формирующийся посредством диалога видеоцитат. Немилова-Экгарт, исполнявшая оперным голосом тягучую и навевающую мысли о старении арию, вылезала из проруби в одном купальнике, размер которого покажется нескромным даже беременной женщине. Через пару минут звучащая в следующем кинофрагменте реплика сообщала: «Люди — это горы мяса, мяса!» Таким видением человеческого естества может обладать каннибал или патологоанатом, у которого, кстати, с любым искусствоведом есть общее стремление разложить рассматриваемый предмет на мельчайшие составные. Любопытно, что именно Питер создал гротескную школу инфантильно-больного отношения к смерти — некрореализм, представители которого способны видеть в человеке лишь потенциальную жертву свежевания, дефенестрации (насильственного выбрасывания из окна) или, на худой конец, сифилитического гниения. «Искусство кино» (№ 6 за 1989 год) публиковало цветную иллюстрацию одного из некрореалистов, являющую собой точную копию скадрированного выхода Немиловой-Экгарт из проруби (у некрореалиста фигурировал пляж). «Грозой пансионата» наречена выполненная синюшными красками разложения «несчастная пятидесятилетняя женщина».

Я готов допустить, что отдельно взятое явление Немиловой-Экгарт народу (19.01.91) поможет пожилым людям избавиться от комплекса увядания, но именно соседствующая с купальником певицы мясная проповедь и слюнявые морализаторства о похоти удерживают меня от этого.

Шолохов может сколько угодно оправдываться, уверяя меня в своей пламенной любви к обитательницам текстильных городов, но я останусь при своем убеждении, что у него стилистической терпимости к этим женщинам нет и быть не может. Сами по себе «несчастные пятидесятилетние» бывают страшны, бедны и обделены судьбой, поэтому Шолохов способен воспринимать их в контексте стилей как часть стиля. Неосознанный некрореализм «с человеческим лицом» находит в сердце Шолохова нишу для «текстильщиц», избавляя его от повода их недолюбливать. Циники обожают казаться добросердечными — это их умиротворяет. Другое дело, что Шолохов умудряется быть гуманным не только по отношению к себе, но и к немиловым-экгарт (эстетизированный изъян как составная стиля). Одну из его передач венчала музыкальная заставка, где группа «Наутилус помпилиус» пела на свой полуграмотный манер нечто вроде: «В этом городе женщин, ищущих старость, мне нужна его кровь, нужна его шалость».

•

Рассказывая о фильме Федерико Феллини «Казанова», Шолохов подытожил: «Эротическая игра с доброй улыбкой — это как бы спасение от холода жизни, который окружает каждого; но только художник осознает это вполне и стремится, как добрый отец семейства, оградить своих чад и домочадцев от этой стужи, согреть у домашнего огонька». Эта цитата, извлеченная мною из рассказа о Венецианском фестивале (вошедшего в «Тихий дом» года за два до смерти Александра Сидельникова, который «не верил в чудо»), характеризует Шолохова как режиссера неоднократно уже упомянутого мною карнавала. Участники этого карнавала жаждут и находят «как бы спасение», хотя тень сомнительности никогда не покинет их обманчивого празднества.

•

Читатели, равно как и наблюдательные зрители, уже поняли с моих слов, что Шолохов занимается постоянной подменой, пусть и очень игривой. «Тихую даму», первый выпуск которой был стопроцентно гетеросексуален, преисполнен любви к женщине и транслировался 8 марта, он превратил в плацдарм авангардного экспериментаторства со всевозможными аномалиями. На месте «прекрасного пажа» обнаруживается плод гомосексуальной фантазии — Фердинандо. В лице оперной певицы, бодро шлепающей босиком по снегу, — некрореалистическая «гроза пансионата». Разговор о красоте ведется там, где речь должна идти о массовой истерии, возводящей маньяков-убийц на пьедестал общественного восхищения. Обсуждение грибов монтируется с кадрами коровьего навоза. Короче говоря, на глазах у зрителей совершается понятная узкому кругу лиц подмена, благодаря которой с экранов слетают вовсе не цветочные лепестки, какими бы гуманными декларациями по отношению к зрителю она (подмена) ни объяснялась.

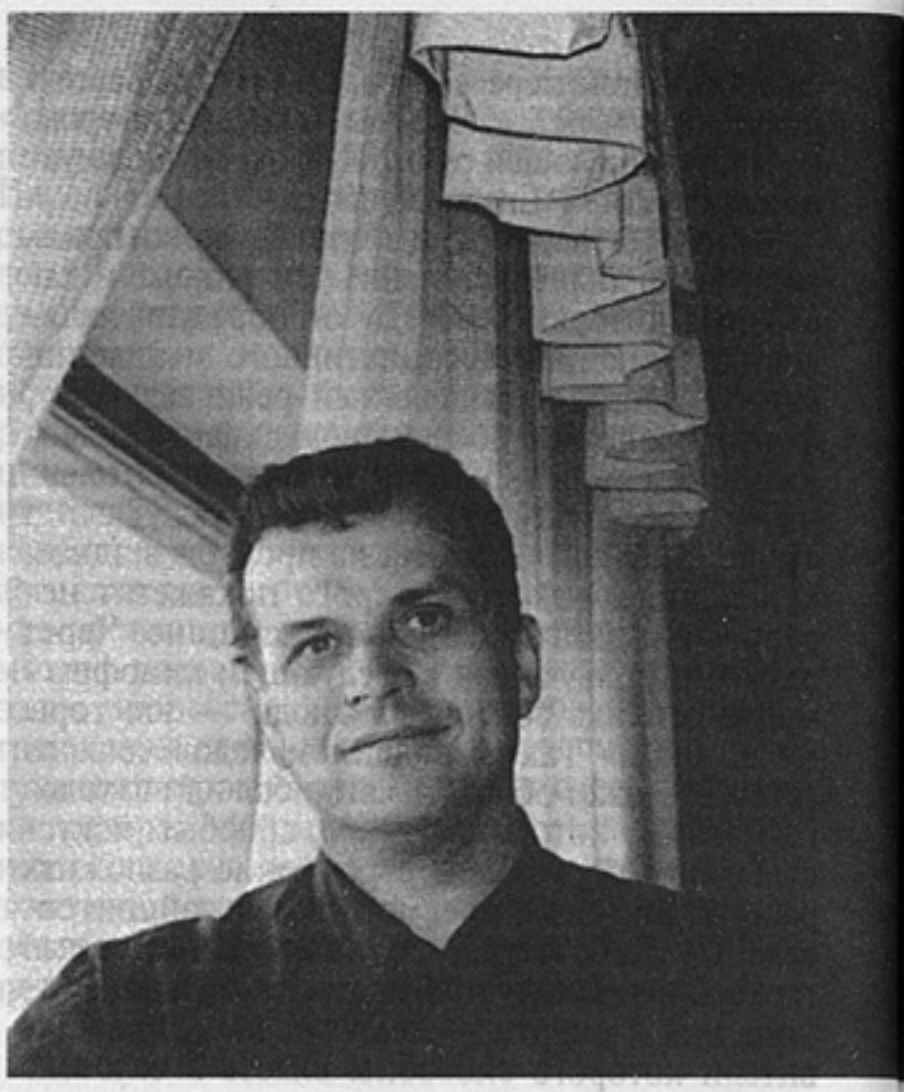
Используя прославившее Шолохова лексическое поле, назовем ведущего «ТД» — ради веселья — галлюциногеном, а следовательно (я не оговорюсь, хотя и очень волнуюсь), мухомором, которому — поверим ему на слово — не чужда «эротическая игра с доброй улыбкой».

А в связи с тем, что Шолохов является галлюциногеном и, следовательно, мухомором, под каким соусом его ни употребляй, — он все равно останется одной большой галлюцинацией. К такому выводу несложно прийти, уразумев мою концепцию шолоховской подмены.

ДМИТРИЙ СУХИНЕНКО:

«Плачут не по культуре, плачут по себе»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН



Д.Сухиненко

Виктор Матизен. В стане деятелей культуры непрестанно слышен плач о том, что культура гибнет. Доходит ли он до ушей бизнесменов и не вянут ли они от этого стона?

Дмитрий Сухиненко. Я не вижу никакой катастрофы. Гибнет не культура. Потеряли статус деятели культуры, и они плачут именно об этом, о своем положении, а не о культуре. Раньше они знали, куда идти: в отдел культуры исполкома, в райком, в обком... У них был статус нужных людей... Это все потеряно. Для них. Но не для других. Культурой должны заниматься люди, которые не будут стонать, плакать и просить денег, а будут доставать эти деньги и делать дело. Как только это произойдет, как только деятели культуры начнут говорить на одном языке с людьми, у которых есть деньги, необязательно с бизнесменами, плач закончится. Они найдут себя, и с культурой все будет нормально. Всегда ей будет не хватать денег, но это уже вопрос затрат... Некоторые деятели культуры нашли себя. Конечно, Россия не сможет содержать в одной Москве несколько тысяч писателей. Так же как не может она содержать несколько тысяч генералов.

В.Матизен. Вы полагаете, что старое поколение деятелей культуры сможет адаптироваться к новым условиям, или надо дождаться появления нового?

Д.Сухиненко. Чего ждать, надо жить. Понятно, что мое поколение, те, кому за сорок, вымывается из активной жизни. Может, еще в политике оно остается. А так нас вымывает, потому что мы не поспеваем за временем...

В.Матизен. Вы это ощущаете на себе?

Д.Сухиненко. Ощущаю. Я не обладаю такой подвижностью, которой обладают мои молодые коллеги. Это совсем другой взгляд на жизнь, совсем другое качество... Мы не сможем переделать себя, а все, кто об этом говорит, выдают желаемое за действительное. Я думаю, что единственная сфера, которая осталась для нашего поколения, — это строительство нового общества, государственной машины, там, где еще нужен жизненный опыт. А в новом деле мы очень плохо конкурируем, в том числе и в культуре, хотя эта область более консервативна. Но это мои наблюдения.

В.Матизен. В кинокритике, да и в журналистике это не так заметно. Появляются блестящие новые имена, но спроса на мое перо это пока не уменьшает. Однако в принципе это печально: тридцать-сорок лет — самое время для работы.

Сухиненко Дмитрий Николаевич — генеральный директор известной инвестиционной компании «Ринако», работающей на фондовом рынке ценных бумаг.

Д.Сухиненко. Это как посмотреть. Еще в начале века люди нашего возраста считались пожилыми. И никто не думал об их пенсиях. А сейчас все-таки им находят какое-то место, они живут — плохо ли, хорошо ли, — но без угрозы для жизни... Сегодня человеку, который занимается культурой, ничто не угрожает. Понятно, что потолок возможностей резко поднялся и, глядя вверх, он видит, что живет не очень хорошо... Но тогда надо менять профессию.

В.Матизен. Смена профессии в столь консервативном возрасте — трагедия...

Д.Сухиненко. Ничего не поделаешь. Смотрите, что с дипломатами произошло. Человек к сорока годам достигал в карьере потолка, у него была «Волга», квартира, гараж, какие-то деньги. И вдруг оказывается, у него ничего нет. Все, что он нажил при советской власти, делая ослепительную карьеру, — ничего не стоит. Какой-нибудь пацан делает это за три месяца. Приезжает в Америку — и он человек, а ты просто дипломат. Но они как-то не очень плачут, находят себе место, работают, используют свой опыт... Я многих знаю. Многие социальные группы попали в эту ситуацию. Многие, практически все. Это касается прежде всего технической интеллигенции. Крику много, но кричат про военно-промышленный комплекс, и мало кто говорит о технической интеллигенции. А ей-то вообще сейчас делать нечего. Сегодня ей нет места в экономике. Огромное количество кандидатов и докторов наук занимались тематикой, которая к современной экономике имеет очень мало отношения. В основном это была растрата денег. Помните, у нас была проблема НИИ, где все бездельничали? Она снялась сама собой. Но и для людей нет работы. Уже не надо ничего улучшать: они просто не нужны. Это социальная революция, растянутая во времени. Переворот тянется годами. И это очень хорошо — можно адаптироваться. По крайней мере молодым. Да и нам. Сейчас большой спрос на строительных рабочих и строительные профессии. Там получают большие деньги и вынуждены соответствующим образом себя вести. Вспомните наши вечно пьяные бригады. Они продолжают пить, но меньше. Каждый понимает, что замена ему есть — Украина, Беларусь, Армения. То же в любом производстве. Конкуренция, западные товары. Не хочешь — не надо, завтра заплачу дороже, но у меня будет все сразу. Те предприятия, которые гонят то же, что гнали раньше и только увеличивали цены, вдруг узнают, что их товар не продается. Идет затоваривание. Надо снижать цены, снижать издержки, выпускать что-то другое...

В.Матизен. Может быть, отечественная промышленность предпочтет перестройке смерть?

Д.Сухиненко. Не думаю. Я вижу самые благоприятные перспективы. Хотя очень многое зависит от понимания всем обществом того, что надо принимать неприятные решения. Мы жили так, что не надо было ничего решать. А сейчас надо. Решать и решать. Каждому за себя, свою семью, общество. И нельзя тянуть. Но если в целом экономика сильно зависит от политики, которую проводит руководство страны, то в культуре все упирается в людей. Государственные ресурсы, выделяемые на культуру, можно вынуть только из других непроизводительных отраслей... Не дать туда и дать сюда.

В.Матизен. А налоги?

Д.Сухиненко. Можно, конечно, ввести налог на культуру, как ввели на образование, на транспорт... Но это приведет к тому, что налоги будут платить все меньше и меньше. Нам досталось в наследство от коммунистов феодальное общество. Феодальные монархи перепробовали все виды налогов: брали за дым, за мяуканье... И к чему пришли? Нищие страны, нищие короли. Это дорога в никуда. Сейчас в отношении налоговых органов любая фирма, любой человек совершенно бесправны. С ними могут сделать что угодно. Но поскольку бóльшую часть налогов, особенно в местный бюджет, дают коммерческие структуры, то если их слишком сильно стригут, они просто исчезают или переходят на наличный оборот... Память у нас хорошая. И сколько ни грозись карать за наличный оборот, все мы — люди, в том числе и те, кто карает...

В.Матизен. Вы пришли в бизнес из технической интеллигенции?

Д.Сухиненко. Да, как и большинство наших бизнесменов.

В.Матизен. Что, бизнес требует известной образованности?

Д.Сухиненко. Лучше всего он идет у математиков. Не знаю почему. Хуже всего — у работников бизнеса советской эпохи. Эпоха ресто-

ранов, ларьков, пивных и прочего прошла незаметно. А там, где зарабатывают настоящие деньги, нужно образование. И потребуется еще большее. Очень много бизнесменов поставляют МГУ, технические вузы... Но и многие деятели культуры стали бизнесменами. Никита Михалков, Ролан Быков, Иосиф Кобзон...

В.Матизен. Скажите, эти картины XIX — начала XX века на стенах вашего офиса — вложение капитала?

Д.Сухиненко. Нет. Просто в какой-то период их продавали за бесценок, вывозили за границу, и мы решили приобрести кое-что для себя. Была еще коллекция современного искусства, но мы ее продали — как-то она мне не по душе.

В.Матизен. К вам обращались с просьбами дать денег на культурные проекты?

Д.Сухиненко. Много раз. Но в какой-то момент я вдруг понял, что наши люди... про всех не знаю, говорю о деятелях культуры, с которыми я общался, — воспринимают тех, кто зарабатывает деньги, так, как учили в школе: «Мы вынуждены к вам обращаться за деньгами, но вообще-то вы люди второго и третьего сорта... с вами лучше не общаться и даже не показывать, что мы знакомы...»

В.Матизен. Они себя вели так?

Д.Сухиненко. Не то чтобы вели, но это чувствовалось. И я больше года как закрыл эти программы — жизнь научит, тогда будем разговаривать. Общество, конечно, дифференцировано, но я не считаю, что мы чем-то хуже других. Все мы советские... А то считается, что миллионер на Западе — образованный человек, с которым можно обо всем поговорить, а у нас все банкиры будто украли что-то. Неприятно это все... Я-то думаю, что уровень культуры наших банкиров выше, чем на Западе, а уж то, что они делают, западным банкирам и не снилось. Они там спят и ждут, что кто-то умрет и все передвинутся на один сантиметр. И нет такого, чтобы правительство работало против частного бизнеса. Там просто не может быть такого правительства.

Два года назад над нашими банками смеялись, сейчас перестали. Потому что эта область колоссально развилась. Были ростовщические конторы, а стали настоящие банки. И все потому, что в этой сфере не было государства, его не надо было вытеснять. А там, где все советское, как в промышленности, — там застой или умирание. То же относится к мелкооптовой торговле — произошел колоссальный взрыв. А «челноки»? Это же настоящие бизнесмены. Бизнесмен — тот, кто рискует своими деньгами. А у нас считается, что это нечестная деятельность, спекуляция...

В.Матизен. Если наши бизнесмены такие культурные, с чем же связан столь высокий уровень криминализации нашего бизнеса?

Д.Сухиненко. Это криминализация общества, а не бизнеса. При чем тут бизнес? Бизнесу нужны партнерство и порядок. Установленные правила. Криминализация общества — это политика. Нужно снова загнать зарабатывание денег в подполье, вот и все. Чиновник, который делает бизнес на своем служебном месте, — осколок феодализма. Государство должно написать: эта процедура стоит столько-то. Оно же пишет: она не стоит ничего, но чиновник должен дать разрешение. Это значит: плати чиновнику. Поэтому у нас, если человек стал государственным чиновником, в сознании людей он автоматически превращается в вора, хотя на самом деле это может быть вовсе не так.

В.Матизен. То есть криминализация бизнеса — это проблема не бизнеса, а государства и общества?

Д.Сухиненко. Это проблема общества, где по сеньке и шапка. Какое общество, такое государство, такое правительство. Будет русская нация, будет русское общество — будет национальное государство. А сейчас что? Толпа, которая осталась после проигранной войны и вообще не понимает национальных интересов. Вот в бизнесе национальные интересы четко просматриваются. Банкир, который создает отделения банка, обустраивает их работу, — трудится на благо государства, общества, всей страны. Задача людей, стоящих у власти, — сделать так, чтобы деньги шли в Россию, а не выяснять, у кого счета в западных банках.

В.Матизен. Сказалось ли на ваших семейных отношениях то, что ваша жена, Ирина Хакамада, стала известным политиком?

Д.Сухиненко. Она осуществила свою мечту — стала фотомоделью. Ее воспринимают неадекватно. Она стопроцентная женщина. Все ее достоинства и недостатки — из женской сущности. А насчет ее известности у меня есть собственный тест: «Назовите военного-политика» — «Лебедь»; «Назовите женщину-политика» — «Хакамада». А как там составляются эти списки, я не знаю. Публикуют список из пятидесяти бизнесменов. А из них треть вообще бизнесом не занимаются. Я не знаю, сколько надо заплатить, чтобы твоя фамилия там не появилась. Думаю, это стоит недешево. Что касается семейных отношений, то пока *не* отражается. В любом случае, если Ирина потеряет

место в Госдуме и останется просто женой, она не пропадет. Нет, я с удовольствием смотрю на то, что она делает. У нее есть занятие. Ведь у многих бизнесменов трагедия с женами — спиваются, начинают гулять. А она при деле.

В.Матизен. Она представляет в Думе интересы бизнеса?

Д.Сухиненко. Да. Хотя Ирина никогда не имела собственного дела, она так давно общается в сфере людей, которые ведут большие дела, что знакома с их образом мыслей и с их потребностями. То, что раньше обсуждалось дома, вышло на политическую арену страны.

В.Матизен. Что, по-вашему, может изменить менталитет общества?

Д.Сухиненко. Время. К какому-то берегу надо прибиваться. Назад мы уже не вернемся, поплывем вперед...

В.Матизен. Ну, мы же мастера делать шаг вперед — два шага назад...

Д.Сухиненко. Россия, слава Богу, стала меньше. Нет Средней Азии, нет Украины, Беларуси, Прибалтики... Она будет уменьшаться до тех пор, пока не осознает, что она такая же обычная страна, как все прочие, но со своими нацинальными особенностями.

В.Матизен. В русском менталитете что-то препятствует нормальному развитию бизнеса?

Д.Сухиненко. Ничто не препятствует. Многие русские делает бизнес на Западе на том же уровне, что и западные люди, и даже лучше. Они хорошо вписываются. Им там скучно, противно, но они вписываются.

В.Матизен. Что могло бы побудить вас вкладывать деньги в культуру?

Д.Сухиненко. Изменение налогообложения. В цивилизованных странах вложения в культуру поощряются. Общественный долг наших деятелей культуры — сделать так, чтобы было выгодно вкладывать деньги в культуру, а не плакать, стонать и хныкать. Как только они перейдут от создания фондов, где цель — как бы урвать себе, к работе для общества, все сразу распознают это, будут вкладывать деньги и помогать. Сейчас все требуют национального общества, национального государства. Но всё опускается на уровень Жириновского. Где наши деятели культуры? Если они этого не могут понять, они просто не нужны. Это их задача, а не наша. Мы можем в этом участвовать, но ставить задачи должны они.

В.Матизен. Что вы понимаете под национальным государством?

Д.Сухиненко. Один мой друг сказал, что это когда всё в дом, а не всё из дома.

В.Матизен. Нужна национальная идея.

Д.Сухиненко. Знаю. Но мне трудно это обсуждать. Мы проиграли, страна развалилась. Я не сожалею об отделении Средней Азии. Это другая культура. Может, им еще триста лет надо воевать. Почему мы должны в это лезть? Бог с ними!

В.Матизен. А Новгородская область?

Д.Сухиненко. И она пусть. Как — ее дело. Но национальное государство должно установить правила. Здесь Россия, и в ней живут вот так. Хочешь отделиться — пожалуйста. Но тогда выживайте сами. Если бы у нас не было дурацких правил, если бы человек мог свободно управлять капиталом, все бы просились обратно. Помните анекдоты про богатых грузин? Где теперь богатые грузины? Все в Москве.

В.Матизен. Вы любите кино?

Д.Сухиненко. Мне трудно о нем говорить, потому что я не запоминаю ни режиссеров, ни актеров. Но я люблю русское советское кино. Смотрю независимо от качества. У меня очень традиционные вкусы. Жалко, что на экранах мало наших фильмов, но, с другой стороны, их много на видео. У многих целые коллекции.

В.Матизен. Чем оно, на ваш взгляд, отличается от западного?

Д.Сухиненко. Нет динамики.

В.Матизен. Многие наши режиссеры считают, что это национальная особенность, которой нужно гордиться.

Д.Сухиненко. Это снобизм.

В.Матизен. Вы бы не стали бороться с засильем американского кино?

Д.Сухиненко. Я бы создал национальную киноиндустрию. Если наши фильмы будут такого же технического качества, как американские, или лучше, их будут смотреть. Что Америка? Америка существует всего двести лет. Засилью американского кино — от силы сорок лет. Американцы адекватны времени, и потому их смотрят. Наши станут адекватны — и их станут смотреть. Если у нас будет высокий уровень производства, здесь будут работать режиссеры из Голливуда. Мы смотрим американское кино не потому, что американцы безумно талантливы, а потому, что в Америке условия, выгодные для талантливых людей. Но таланты могут переместиться и сюда: они очень динамичны. Надо только создать для них условия. Тут нет никакой разницы между производством автомобилей и производством фильмов. Можно купить Голливуд. А можно выбрать другую нишу и там развиваться. У России такой емкий внутренний рынок, что внешний ей не очень-то нужен. Во всяком случае, она может компенсировать неуспехи вовне успехами внут-

ри. Почему бы не делать фильмы только для России? Этого хватит, чтобы создать кинопромышленность и еще прибыль получить. А как только будут смотреть здесь, будут и во всем мире. Если на этой марке будут ездить в России — будут и во всем мире.

В.Матизен. Вы читаете экономическую литературу?

Д.Сухиненко. Мне ее пересказывают на российских примерах.

В.Матизен. Чем вы руководствуетесь, когда принимаете решения?

Д.Сухиненко. Не литературой, это уж точно. Экономической целесообразностью. Наш рынок пока не насыщен, есть возможность маневра. Сложные решения принимаются тогда, когда рынок насыщен.

В.Матизен. Ваш бывший сподвижник Константин Боровой прошлой осенью говорил, что обязательно пройдет в Госдуму, а если не пройдет, то за год станет миллиардером...

Д.Сухиненко. Боровой — человек прошлого, но он этого не понимает. Мы на этом разошлись. Если бы развал СССР тянулся двадцать лет, это было бы его время. Он был бы первым человеком. Сегодня нужны другие люди. Мне трудно о нем говорить, я хотел бы оставить хорошие воспоминания. Но эти люди — в прошлом. У них нет денег. У них есть какое-то имя, но оно уже не делает деньги... ■

ЛЕОНИД ПАРФЕНОВ: «Новые русские» — система ценностей или система цен?»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНДРЕЙ ТИТОВ

Андрей Титов. Недавно вышел фильм Дениса Евстигнеева «Лимита», который раньше назывался «VIP»...

Леонид Парфенов. Характерное изменение названия...

А.Титов. И весь пафос этой картины в том, что провинциальные ребята, лимитчики приехали в Москву и завоевали ее, стали «новыми русскими». Но этот мир «новых русских» представлен как оторванное, живущее по своим законам сообщество, как замкнутая в себе эмигрантская община. Что в этом от «ньюрашизма», а что — от провинциализма?

Л.Парфенов. Думаю, и то, и другое взаимосвязано. Что касается роли провинциала в столице, то она, конечно, велика и многообразна. В то же время это сугубо российское понятие — у нас о провинциалах говорят так, будто это люди с тремя глазами. А между прочим, провинциалами являются Билл Клинтон, Маргарет Тэтчер, Рональд Рейган и, как я помню, Джордж Буш. Но там, по-моему, на это никто не обращает внимания. Мне кажется, что топографическое происхождение не имеет значения. Хотя в нашей стране рынок труда не сложился даже сейчас, и в силу этого переезд из города в город означает новую жизнь. Это не так, как, скажем, в Америке — продал дом в Лос-Анджелесе и поехал жить в Нью-Йорк. У нас это просто невозможно. Каждый раз надо начинать с нуля, снова решать квартирный вопрос, машинный вопрос, дачный вопрос, детский вопрос. И потому провинциал, который решился переехать в столицу, как правило, обладает куда большими амбициями и готов драться за свою жизнь, за себя, за свое место куда отважнее, нежели москвич, которому это место «имманентно присуще», как говорил Горбачев.

Кстати, о Горбачеве — все руководители нашей страны в XX веке были немосквичи.

А.Титов. От одного из эмигрантов, а именно от Юза Алешковского, я слышал такое определение успеха в Америке: успех — это не когда ты заработал несколько миллионов долларов, купил дом и шикарную машину. Успех по-американски — это когда твое имя на первых полосах газет, а физиономия — в телеэфире. О тебе говорят, знают в лицо и так далее. Отли-

чаются ли сегодняшние российские критерии успеха от американских?

Л.Парфенов. Я думаю, у нас действуют оба определения. Причем мне кажется, что люди первого типа успеха (вложил 100 тысяч, получил 100 миллионов), за исключением совсем криминальных случаев, хотят иметь и второй тип успеха. И наоборот, люди, которых узнают и тиражируют, хотят вложить десять, а получить сто.

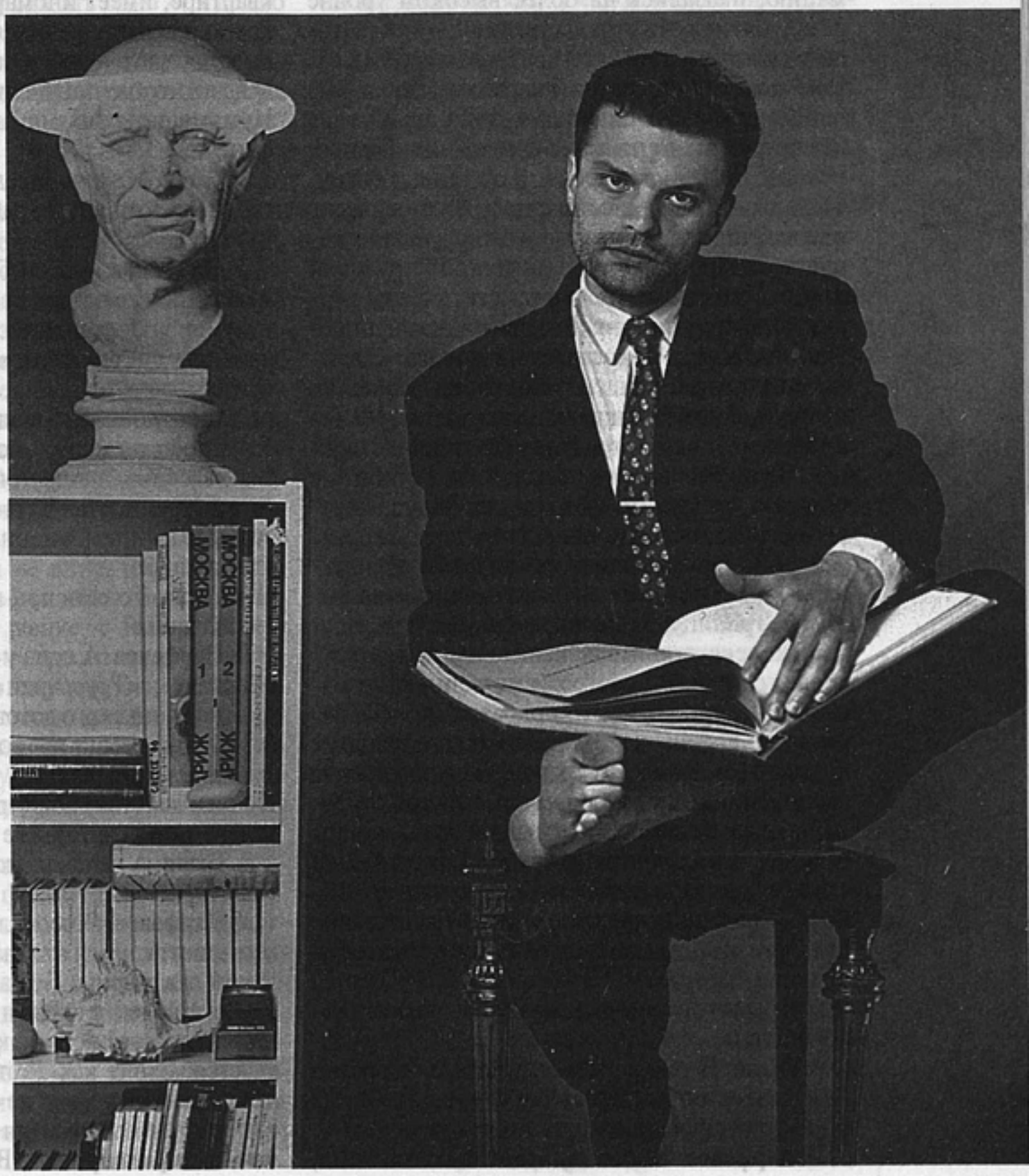
Наверное, эта ситуация промежуточная. Все-таки мы пока находимся в состоянии первого дня творения, и твердь от хляби у нас еще не отделилась. Поэтому всем хочется и рыбку съесть, и в фаэтоне покататься. Постепенно эти категории успеха будут сближаться, и настанет время, когда тиражирование будет означать деньги, а зарабатывание больших денег будет автоматически приводить к тиражированию. Потому что в нормальном обществе зарабатывание денег означает некий прорыв — человек закрыл какую-то дыру в сервисе или промышленности своей страны, предложил новые услуги. Поэтому все знают президентов «Макдоналдса» или «Дженерал Моторс».

А.Титов. А пока российское общественное мнение отводит «новым русским» место где-то рядом с уголовниками. И действительно, многие «новые русские» в свое время были даже большими конформистами, чем среднестатический гражданин. Среди них почти нет диссидентов, хотя сидельцев много.

Л.Парфенов. Я со-

всем не знаю явных бандитов. Но начальный капитал — а мы живем в эпоху его накопления — как известно, всегда или почти всегда приобретается нечестным путем. Я думаю, что среди людей, так или иначе связанных с современной ситуацией, нет таких, которые не брали бы так называемый «черный нал». То есть за вполне нормальную, честную работу, а не за фикцию и не в качестве взятки, люди получали наличные деньги, не расписываясь ни в каких ведомостях, а значит, и не платя налогов. С точки зрения богобоязненного, законопослушного общества, этот поступок абсолютно аморален и бесчестен. И я это так легко

Л.Парфенов. Фото В.Плотникова



говорю потому, что для нас это не является проступком. Нужно быть несусветным чистоплюем, чтобы полагать, что в современной России все возможно только по ведомости. Начальный период второго пришествия капитализма в Россию — не лучшее время для проявления педантичности, честности и точности в повседневной бытовой жизни.

А.Титов. В таком случае: какова мораль и поведение «новых русских»?

Л.Парфенов. Эти люди, как ни странно, обращают гораздо большее, чем среднестатистическое, внимание на внешний мир. Для них открывшиеся возможности во многом связаны с попыткой по-новому себя держать. Несложно заметить, что страны, прошедшие Реформацию, оказались на более высоком уровне развития, нежели страны традиционного католичества и уж тем паче православные. На самом деле наиболее патриархальными и «не вписавшимися» в цивилизацию конца XX века являются страны православные. Кипр, Греция, Россия, Болгария, Сербия. В отличие, скажем, от голландцев и швейцарцев. Уже сейчас в идеологии «ньюрашизма» можно увидеть какие-то начатки протестантской трудовой этики. Уже сейчас можно заметить среди «новых русских» тягу к консервативным ценностям типа «семья», «достаток», «здоровье», «воспитание подрастающего поколения». Конечно, их поведение часто довольно искусственно. Но в свое время любая традиция была искусственной. Традиция ведь не бывает новой. Либо она старая — и тогда это традиция, либо это, в лучшем случае, недавно приобретенная или даже усиленно навязываемая самому себе привычка. А у нас все внове — от цены батона до выезда за границу. Конечно, неписаный моральный кодекс строителя капитализма — это и калька с американского общественного сознания, и желание в чем-то подражать дореволюционной России, часто принимающее наивные формы. Но в целом это довольно искреннее стремление жить по-новому. А с другой стороны, нельзя не заметить, что эта мораль корпоративна и распространяется только на людей «своего круга», в котором возможны жертвенность, помощь в трудную минуту, доставание лекарств, укладывание в больницу, протежирование отпрысков. К «несвоим» же относятся как к быдлу, с которым как с быдлом и надо обращаться.

А.Титов. И тем не менее будет ли со временем класс «новых русских» влиять или даже определять общественную мораль в целом?

Л.Парфенов. Конечно, будет. Как известно, мораль определяют руководящие и направляющие силы общества, наиболее передовой класс современности. Он и задает систему ценностей, хотя в случае «новых русских» они пока являются в большей степени системой цен.

А.Титов. Есть ли у «нового русского» какие-то непременные внешние атрибуты?

Л.Парфенов. Вряд ли, поскольку эти критерии весьма размыты, и какие формальные признаки можно считать джентльменским набором «нового русского», пока неясно.

А.Титов. Например, наличие шикарной машины.

Л.Парфенов. Вот глубоко уважаемый мною Игорь Леонидович Кириллов — блистательный профи и прочая. Он живет в очень хорошей квартире, имеет иномарку и при этом, безусловно, сверхпопулярная фигура. Но я думаю, он не обидится на меня, если я скажу, что его вряд ли можно причислить к «новым русским». Нет, машина не определяет. У всех разные фенечки.

А.Титов. Может, определяет одежда от «Труссарди», в которой вы работаете в эфире? Кстати, кто ее выбирал?

Л.Парфенов. Мы выбирали. Мой продюсер Люба Шакс, стилист Лева Новиков и я. И наш триумвират остановился на «Труссарди» как наиболее подходящем. «Версаче» был крутоват. Не то что крутоват, но, может быть, слишком провоцирующий. А в одежде «Труссарди» есть странное сочетание — с одной стороны, сугубая классика, а с другой — подпущена какая-то заостренность. Чуть-чуть, слегонца. В результате — примодненная классика, но все же классика.

А.Титов. То есть при выборе деньги не имели значения?

Л.Парфенов. А цена у всех примерно одна — «Версаче», «Труссарди», «Армани». У нас с ними нет никакого договора, все на словах. Мы берем у них вещи напрокат, консультируемся, смотрим их коллекции. И указываем в титрах. Но они действительно работают над программой — они соавторы ее имиджа.

А.Титов. А вы свой экранный имидж как-то моделировали?

Л.Парфенов. Я несколько раз пытался сформулировать, чем я отличаюсь на экране от того, какой я в жизни. Пожалуй, только двумя вещами. Первое: в кадре я сутулюсь меньше, чем на самом деле. Хотя до конца распрямиться не удается. Стоит как-то не так встать, и видно, что с осанкой у меня не очень. И второе: волосы сами по себе у меня так не лежат, их надо чем-то зафиксировать. Все. Конечно, стараюсь

говорить отчетливее и не сглатывать окончаний, но это нормальные вещи для публичного выступления. Не более того. Не потому, что я такой потрясающе естественный, просто сыграть я ничего не могу. Мои актерские данные равны нулю. У меня нет никакой подготовки. Я даже журфак закончил не по отделению радио и телевидения, а по газетному.

А.Титов. В современном сленге существует слово «поднялся». Например, говорят: «Он поднялся на бананах», что означает — разбогател, стал уважаемым человеком благодаря выгодным операциям с бананами. А вы на чем «поднялись»?

Л.Парфенов. Я не очень уверен, что «поднялся». Пусть сначала мне об этом сообщит кто-нибудь другой. Я могу сказать одно — я делаю свое дело и, в общем, ничего другого не умею. Я создаю информационный продукт, предлагаю его на информационном рынке и в виде результата получаю больший или меньший резонанс.

А.Титов. А сами вы считаете себя принадлежащим к «новым русским»?

Л.Парфенов. Убежден, что это понятие — так или иначе оценочное, и потому определять мою принадлежность должны другие. Опять-таки что под этим подразумевать?

Я не думаю, что термин «новые русские», который подразумевает «новые богатые», придуман «новыми бедными». Это понятие было сформулировано и идеологически обеспечено в издательском доме «Коммерсантъ». С некоторыми оговорками я считаю коммерсантовский термин верным, если под ним подразумевать: вписался или не вписался человек — со старой ли своей профессией, которую он поиному предлагает на рынке, с новой ли — в новую ситуацию? А не просто степень богатства. Хотя и первое, и второе почти всегда взаимосвязаны. С этой точки зрения, могу сказать, что я скорее вписался в новую ситуацию. Ведь все мы были русскими, но кто-то стал «новым русским» в том смысле, что он как бы переродился.

А.Титов. Значит, по-вашему, «новые русские» — это, скорее, феномен сознания?

Л.Парфенов. Да. Это прежде всего ощущение внутренней свободы и собственной ценности, то есть: «Я никогда не пропаду, у меня есть «ноу хау», я специалист, меня невозможно запретить, у меня в принципе нет начальства». Последнее тоже важно, поскольку в новой ситуации начальник и подчиненный находятся в совершенно иной зависимости друг от друга, чем прежде.

Так что сознание «новых русских» свойственно и «подчиненным», людям наемного труда, а не только «хозяевам» дела, среди которых, кстати, тоже порядочно «совков» и «совкизма». Многие из них всего лишь слегка конверсированные «красные» директора, которые как были чалдонами, так чалдонами и остались. Как был этот директор князьком, повелевавшим сорока тысячью человек, потому только, что никто, кроме первого секретаря обкома или министра, не мог его снять, так и остался князьком благодаря тому, что хитро провел акционирование и теперь держит контрольный пакет акций своего предприятия.

А.Титов. Можно ли в таком случае найти реальный персонаж, который соответствовал бы идеальному образу и сознанию «нового русского»?

Л.Парфенов. Не знаю. Есть какие-то формальные признаки того, что у человека все в порядке, он бойко шагает по жизни и уверен в завтрашнем дне. Я могу наговорить еще «сорок бочек арестантов» таких вот железобетонных формулировок, но кто знает, какие у него на самом деле «тараканы» в голове? Вот Сергей Лисовский, с которым я незнаком, а просто знаю, кто он такой и даже помню, что он Федорович, — вот он, наверное, «новый русский». Но, с другой стороны, так ли ему хорошо и безмятежно быть таковым — я не знаю. Мне кажется, многое зависит от внутреннего состояния, состояния «покоя и воли». Я очень часто встречал людей, которые не просто повязаны прямым рэкетом, но для которых и вся сегодняшняя жизнь не в радость. Во всяком случае, она не описывается словами «покой» и «воля». Там нет ни воли, ни покоя — это образ жизни, который репродуцирует все новые и новые психологические и прочие нагрузки. Часто это совершенно неблагоустроенные по своему внутреннему ощущению и отчаянно пьющие люди. Нет у них ни покоя, ни воли, потому что дело начинает закабалять, подчинять, выходить из-под контроля и брать гораздо большую власть над человеком, чем он хотел бы допустить.

Мне кажется, абсолютно «новые русские» — это дети. Не только потому, что они без швов врастают в российскую, да и в общую мировую ситуацию, а слова «Брюссель», «Лондон» произносят без придыхания. Но и потому, что они не будут знать, что и какими путями пришлось пройти их родителям, чтобы чего-то добиться. Они просто выйдут на старт и побегут. У каждого своя дистанция. Это будет в порядке вещей. Как будто по-другому и не бывало.

ФЕДОР БОНДАРЧУК, АНДРЕЙ ЯКОВЛЕВ

Фабрика грез

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛИЗАВЕТА ЛИСТОВА

Ф.Бондарчук. Мы стали компанией «Арт пикчерз» три года назад, снимая ролик финской певицы Миисы. И было нас сначала двое — я и мой друг Юхан, который сейчас, к сожалению, находится... не знаю где. Мы с ним расстались. Потом пришел продюсер и художник Андрей Яковлев, а за ним, когда появилось большое количество работы, пришли все остальные прекрасные друзья, друзья старинные и единомышленники. Однако каждый из нас делает клипы по-своему, не так, как остальные. По моему мнению, результаты у всех хоть и разные, но все на хорошем художественном уровне. Хотя у каждого свой подход и к кинематографу, и к живописи, и к музыке. Музыка, правда, нравится одна и та же.

Е.Листова. Какая именно?

Ф.Бондарчук. Я не задумывался над этим. В любой музыке — и в откровенной попсе, и в откровенном техно — неважно, в какой именно, — есть, как говорят музыканты, свой драйв. Точно так же и с кинематографом. Очень хорошее слово «драйв». Если он присутствует, тогда все нравится.

Е.Листова. Как определить стиль продукции «Арт пикчерз»?

А.Яковлев. Это стиль жизни. Называется «общество мягких людей». Этот же стиль в искусстве можно назвать «циническим романтизмом». А лучше — «романтическим цинизмом». Цинизм — это форма защиты, потому что мы люди очень мягкие и очень боимся разочарований и лукавства.

Е.Листова. Тогда как же отделить в ваших работах романтизм, мягкость от цинизма?

А.Яковлев. Органолептическим методом. То есть по вкусу.

Е.Листова. Что для одних — мягкость, для других — цинизм?

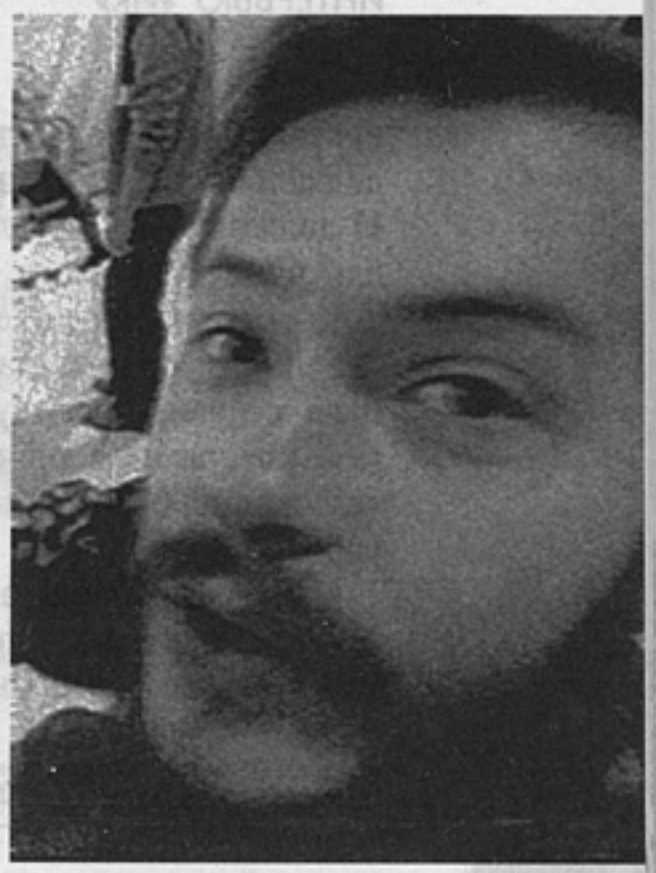
А.Яковлев. Да. Почему всегда спрашивают, сколько сахару положить вам в кофе? Есть, правда, люди, которые не спрашивают, а приносят кофе, уже набухав в чашку столько, что пить противно. Каждый человек ощущает границу между понятиями «хочу так жить» и «так не хочу». Происходит что-то, от чего ломает, и констатируешь: «Так не хочу жить», потом происходит нечто, чему радуешься, и говоришь себе: «Хочу так». Вот это «хочу так» мы и воплощаем в наших работах.

Е.Листова. Но в видеопродукции «Арт пикчерз» присутствуют не столько тематические, сколько стилистические «так не хочу». Например, для производимой вами рекламы, на мой взгляд, абсолютно неприемлем тот своеобразный «веризм», который сейчас довольно часто используется в рекламном творчестве — когда реклама снимается на натуре и ее сюжет максимально приближен к обыденной повседневности. Так была сделана серия реклам-интервью с ткачихами, врачами, молодоженами для «Московской недвижимости», или, скажем, стилизованная тридцатисекундная пресс-конференция «Диалог-оптим», или серия реклам-интервью с «простыми людьми» у «МММ»... У вас совершенно иной принцип подхода к рекламе. И лучше всего этот принцип проявился в рекламе джинсов «Rifle», сделанной Филиппом Янковским. Действие разворачивается в каких-то техасских прериях. Двое ковбоев, одетых в джинсы фирмы «Rifle», едут на тарантасе, груженном мешками с долларами. Двое лихих ребят налетают на них и, вместо того чтобы отнять деньги, снимают с ковбоев штаны, надевают их сами и, довольные, отпускают тарантас с миром. В принципе реклама — утилитарное видео, которое очень точно должно воздействовать на сознание того, кто захочет купить эти джинсы. Ведь для российского рынка можно было снять не менее захватывающую историю о том, как джинсы «Rifle» помогают в нашей реальной жизни: не мокнут и не пачкаются, не рвутся в переполненном метро...

А.Яковлев. В данном случае вы изложили концепцию рекламного агентства, делающего ролики для компании «Procter & Gamble». Это неинтересно. Это не мир грез, а какой-то инспирированный, фальшивый документализм.

Федор Бондарчук — режиссер и руководитель компании «Арт пикчерз».
Андрей Яковлев — продюсер и художник компании «Арт пикчерз».

А.Яковлев



Ф.Бондарчук

Е.Листова. Документализм — это тоже стиль. Вопрос в том, как снять.

А.Яковлев. У нас другой подход. Через мир грез, через мечту.

Е.Листова. То есть помимо рекламы джинсов вы сделали рекламу и определенному стилю жизни. Покупая и надевая джинсы «Rifle», вы переноситесь на Дикий Запад, попадаете в свою заветную мечту.

А.Яковлев. Именно. Ведь любая кинематографическая продукция пронизана какой-то идеологией. И если говорить о том, что отличает продукцию «Арт пикчерз», — это как раз наша идеология. Она отлична от идеологии остальной видеопродукции, по большей части чернушной и клинической. (Клиника ведь тоже идеология.) А мы такую идеологию не выбрали из набора готовых вариантов, но самостоятельно сформулировали, исходя из принципа удовольствия. «Хочу так».

Е.Листова. Это единственная причина, по которой «Арт пикчерз» практически не снимает на натуре? У вас есть только один видеоклип (группы «Моральный кодекс», «Closer to you», режиссер Федор Бондарчук), снятый на натуре.

А.Яковлев. Почему Голливуд находится именно в том месте шарика, где он находится? Потому что там можно снимать без осветительных приборов, там солнце все время наверху. А здесь выйди на натуру, и тебе боковое солнце нос на сторону заложит — и все. Трудно сделать картинку без каких-то серьезных дополнительных средств.

Е.Листова. Значит, это определенный принцип: не выходить на натуру, избегать ее? А если даже и выходить — как, скажем, в той же рекламе джинсов «Rifle», которую можно снять и в песчаном карьере на Икше под Москвой, — то все равно эта натура превратится в техасские прерии. За всеми вашими «закадровыми» сложностями — отсутствием техники, средств и прочее — прочитывается неприятие реальной действительности за дверью.

А.Яковлев. Да, конечно. Даже существует такой термин: «Совок в кадр полез».

Е.Листова. Это ваш термин?

А.Яковлев. Не только. Наверное, он есть у всех. «Совок» — это уровень внутренней профессиональной культуры. Допустим, строитель может положить кирпичи и не убрать цемент, который застынет и останется на века. Это и есть кусок «совка». У нас была идея с тем же Мазаевым из группы «Моральный кодекс» показать в клипе «совок», но все равно, его нужно было как-то рафинировать во всех его проявлениях, убирать лишние, непродуманные детали. Можно снимать человека в ужасной майке, в семейных трусах, напившимся до чертиков — это будет сильно. Только и майку, и трусы надо очень хорошо продумать, и пьянство придумать точно, и конкретно все это дело изобразить.

Е.Листова. Что такое «совок», с точки зрения изображения?

Ф.Бондарчук. Это серость. Серость снимать не в кайф. Сталинский замок, имперский стиль очень легко можно снять. А вот хрущевский период — покажи мне хоть одно место, где можно снимать просто днем и без режима.

Е.Листова. Это трудно или неинтересно? Разве нельзя, например, красиво снять московский микрорайон, Строгино, например?

Ф.Бондарчук. Нет, можно снять эти дома в закате, чтобы они были такой черной фактурой на красном небе -- это будет красиво.

Е.Листова. Однако вы этого никогда не делаете. Ведь доходит до смешного, до самых дурацких мелочей — понятно, например, что в клипах «Арт пикчерз» не может появиться обыкновенный общепитовский граненый стакан.

Ф.Бондарчук. Не может... Нет, он может появиться, но в определенной эстетике. Он с лег-

костью может появиться. Но тогда, знаете ли, должен быть художник по граненым стаканам. И должны быть предлагаемые обстоятельства для появления этого стакана, а не ситуация, когда просто нет ничего другого под рукой.

Е.Листова. Но тогда получается, что «граненые» стаканы французской фирмы «Luminarc», которые мы сейчас чаще всего видим на телеэкране, более универсальны, с ними легче работать?

А.Яковлев. Любая эпоха имеет отражение в формах, фактурах и текстурах. Граненый стакан тоже связан с бытом уже отработанной культуры. Вот, допустим, клип «Иду, курю» — нормальный ролик, сделанный достаточно современными методами. Но у режиссера этого ролика Б.Килибаева иная, чем у нас, внутренняя культура, которая позволяет ему снимать на таком материале.

«Closer to you». «Моральный кодекс», режиссер Ф.Бондарчук

«Come together». Дж.Стингрей и Б.Гребенщиков, режиссер Ф.Бондарчук

Е.Листова. Вы хотите сказать, что внутренняя культура этого режиссера как бы «прежняя», «совковая», а ваша — новая, ориентированная на Запад? Но, отказываясь от вещей, «отработанных» у нас, вы ведь переходите к не менее «отработанному» — только не у нас, а за рубежом.

А.Яковлев. Тут тоже одна ментальная ошибочка. Если все время разграничивать весь мир на «нас» и на «них», тогда ваше замечание возможно. Но если иметь в виду только себя и весь окружающий тебя мир независимо от границ и укладов, то вопрос о «своем» и «чужом», «отработанном» и «неотработанном» отпадает сам собой. Просто стираются границы.

Е.Листова. Но согласитесь, что зазор между реальной жизнью за дверью и той, которая существует в вашей видеопродукции, слишком велик. Поэтому разница между «нами» и «ними» стирается, наверное, только в вашем сознании, в сознании тех, кто входит в круг компании «Арт пикчерз».

А.Яковлев. Нет, не так. Нет разницы между Россией и Западом. Есть разница между окружающим миром и миром, существующим в чьем-то частном сознании. Допустим, в реальности существует ситуация нашего общения, и я озабочен поиском ответа на вопрос, который вы мне задали. Потом мы закончим разговор, мне, в общем-то, безразличный, и я выключусь. Уйду в свои собственные грезы.

Е.Листова. До какой степени наша жизнь позволяет вам быть отключенным от нее и погруженным в собственные грезы?

А.Яковлев. Это зависит от тех провокаций, с которыми я сталкиваюсь в повседневной жизни.

Е.Листова. Провокаций какого рода?

А.Яковлев. Любых. Гаишник остановит — начнется провокация. Пока не останавливает — еду и чувствую себя прекрасно. Иными словами, все зависит от твоих отношений с миром. Ведь в первую очередь мы живем — существуем. В силу определенных обстоятельств мы занимаемся деланием клипов. Но это второстепенно. С тем же успехом мы могли бы заниматься и чем-то другим.

Студия «Арт пикчерз груп»

1991

Организована режиссером Федором Бондарчуком и продюсером Юханом Саулом на съемках клипа финской певицы Миисы «Вверх ногами».

1992 (октябрь)

Первый московский международный фестиваль киновидеоклипов «Поколение-92». Организация, проведение (постоянный партнер и учредитель — фирма «Гранд шоу систем»). Участие в конкурсе.

Итоги

Гран при (1-я премия за работу режиссера)
Ф.Бондарчук. «Посмотри в глаза» (Н.Ветлицкая)
2-я премия
А.Андраникян. «Цветы» (Валерия)
3-я премия
М.Хлебородов. «Отвернись» (Д.Стингрей)
1-я премия за работу оператора
Г.Рерберг. «Поцелуй меня, девочка» (С.Челобанов)
2-я премия
С.Козлов. «Посмотри в глаза» (Н.Ветлицкая)
3-я премия
М.Мукасей. «Отвернись» (Д.Стингрей)
1-я премия за работу художника
С.Иванов. «Отвернись» (Д.Стингрей)
Спецприз жюри
Б.Килибаев, А.Розенберг. «Иду, курю» (группа «Ноль»).

1993 (июль)

Первый московский международный музыкальный фестиваль «Поколение-93». Организация, проведение, участие в работе клипмейкерского жюри.

Итоги: продюсерское жюри оплачивает съемки клипов групп «Два самолета», «МС/ДС», «МФ-3», «Ногу свело» и певца Феликса режиссерами Ф.Бондарчуком, Р.Прыгуновым, М.Хлебородовым, Н.Ветлицкой и А.Комаровым.

1993 (август)

Открытие художественной галереи «Арт пикчерз».

1993 — 1994 (декабрь-январь)

Второй московский международный кинофестиваль киновидеоклипов «Поколение-93». Организация, проведение, участие в конкурсе.

Итоги

Гран при (1-я премия за работу режиссера)
М.Хлебородов. «Розовый фламинго» (А. Свиридова)
Поощрительные премии
Ф.Бондарчук. «Come Together» (Д.Стингрей — Б.Гребенщиков)
Ф.Бондарчук. «Дождь» (Лика Стар)
1-я премия за работу оператора
С.Козлов. «Розовый фламинго» (А.Свиридова)
Поощрительные премии
С.Дубровский. «Плейбой» (Н.Ветлицкая)
С.Козлов, М.Мукасей, М.Корытковский. «Дождь» (Лика Стар)
1-я премия за работу художника
К.Мурзин. «Дождь» (Лика Стар)
Поощрительные премии
С.Кальварский. «Плейбой» (Н.Ветлицкая)
С.Иванов «Никто никогда» (А.Свиридова).

Историческая справка Надежды Шаховой

ВЛАДИМИР ПИЛИЯ:

«Я бы пожелал творческим людям — голода»

ИНТЕРВЬЮ И КОММЕНТАРИЙ В. ДУБИЦКОЙ

Фраза, вынесенная в заголовок, воспроизведена дословно. И не то чтобы мнение молодого капиталиста было неожиданным, но уж очень определенно оно высказано. Может быть, пожелать этого творческой интеллигенции хотели бы и другие, но не все решаются заявить об этом публично.

Правда, Владимир Пилия просил уточнить, что сказанное им отнюдь не является позицией концерна «Эрлан»[1], где он работает директором по связям с общественностью. Однако его тон очень характерен для новой генерации предпринимателей. Эрих Фромм, анализируя особый феномен бегства от свободы, писал, что свобода — удел немногих. Так же, видимо, и в нашем случае, когда происходит «бегство к свободе»: она остается уделом немногих — тех, кто решился преодолеть старые стереотипы, и дело это одинокое. Свободу, как и ответственность, невозможно с кем-то разделить. Внешне стремление к свободе проявляется как напор, агрессивность, резкость и даже жестокость. Такое далеко не всегда и не всем приятно. Но человек, который признается: «Критерием истины для меня была моя победа», — наверное, и не стремится быть приятным во всех отношениях.

•

— «Новые русские» — это те же советские люди, но живущие в новых экономических условиях. В истории многих государств и народов были такие периоды. Например, в постдеголлевской Франции, когда три-четыре миллиона алжирских французов стали жить поновому, стали, между прочим, образовывать преступные кланы. Это заставило и добропорядочных французских буржуа изменить привычный образ жизни.

Короче, нет «новых русских», есть иные экономические условия, фактически новая страна, в которой живут старые, с нормальным менталитетом люди. Начали проявляться те черты, которые раньше у наших людей тоже были, но их негде было реализовать.

Все диктуется экономической целесообразностью. Сегодня мы можем более или менее свободно определять, сколько каждый из нас стоит. Причем денежное выражение необязательно, просто так нагляднее получается. Теперь, когда есть эта возможность, каждый из нас пытается те или иные черты характера: силу, слабость, ум, талант, пороки, нечестность — реализовать на этом рынке, чтобы получить соответствующую оценку.

В экономической сфере, как и вообще в жизни, действует один и тот же закон: закон спроса и предложения. Сейчас, я думаю, большой спрос на смелых, отважных, отчаянных, рациональных, расчетливых, холодных. До определенной степени «отвязанных», не отягощенных интеллигентщиной, умеющих настоять на своем и постоять за себя. Естественно, что это приходит в противоречие с хрестоматийными нормами русской или российской морали. Но главное, морали советского периода: чувствовать себя маленьким человеком, за которого все решают большие люди, быть винтиком в государственной машине, жертвовать собой во имя общих целей... Короче, Павлики Морозовы не найдут спроса. И стихов Сергея Михалкова не поместят в буквари для первоклассников.

Естественно, что и преступники всех мастей получили сегодня простор для реализации своих склонностей, ведь они в первую очередь обладают названными чертами характера. Может быть, поэтому пресловутый феномен «новых русских» вызывает негативную реакцию у людей, привыкших подменять разум эмоциями, расчет — горением.

Рациональное мышление и эмоциональная оценка у этих людей — будем их называть со-

[1] «Эрлан» занимается организационным обеспечением фестиваля рекламных фильмов в Ялте «Кипарис», спонсор многих других культурных акций.

ветской интеллигенцией постперестроечной эпохи — не вступают в контакт. И как всегда, эмоциональный способ мышления выполняет функции продажной девки — политики. Эмоции, любые, даже самые благородные, очень легко повернуть. Эмоциональными людьми довольно легко управлять. Достаточно бросить какую-то полувыгодную карту — «феномен новых русских», — и пошла писать губерния! Собираются научные семинары, пишутся статьи. Вот эту реакцию уже можно использовать в нужном направлении. Можно, например, возбудить толпу против «новых русских», забросать их камнями, если это будет выгодно политикам. А пока нужно поддерживать маленький тлеющий огонек.

Я не знаю, как будет дальше, как все обернется. Но я скажу парадоксальную вещь. Сегодняшнее общество, при всей его коррумпированности, преступности, честнее, чем то, которое было десять лет назад. Честность, суровая и сильная честность — это основная черта сегодняшнего дня. В бизнесе, открытом или теневом, люди стараются отвечать за свои слова и дела, потому что знают, что от их слова или поступка зависит их будущее. Раньше было ровно наоборот: чем больше слов, не соответствующих действительности, ты скажешь, тем вернее окажешься на коне. Вот это теперь уходит. Иезуитское искусство брехни.

Государственный чиновник берет взятки, может, и побольше, чем прежде, но гораздо более свободно определяет свои интересы в этом вопросе. Все продается? Да, но не нужно торговать собой.

Возможно, в этом и состоит высокое предназначение нашего времени, божественная его цель и исторический смысл: освободить общество от двойной морали, от необходимости и готовности играть в одном большом идеологическом спектакле, по-настоящему нужном только властям и чиновникам.

А вы обратили внимание, что анекдоты при нынешнем режиме как-то кончились? Тогда жизнь была другая, все фигу в кармане держали. А теперь нет анекдотов про правительство — отношения с власть имущими всех рангов перестали быть интересными, ушли куда-то на периферию общественного сознания.

Если ты все же идешь в политику, то должен понимать, что идешь в царство негодяев. А если пытаешься остаться честным и чистым, значит, ты веришь в химеры. Я думаю, что деятелям культуры, а также и священникам нельзя быть политиками. В политике не занимаются спасением души.

Интеллигенты хотят формировать или представлять мнение народа. Но лидеры общественного мнения — люди более рациональные, трезвые и расчетливые, чем их эмоциональные коллеги, которые все еще находятся в путах идеальных понятий. Может быть, потому, что они очень много говорят — это самогипноз. «Вести за собой» — для меня выражение ругательное. За этим всегда стоит желание использовать других в собственных целях, ради своего успеха. И даже если эти цели сами по себе чисты, вести за собой — грязное дело. Предоставьте людей самим себе, дайте им возможность заняться решением их собственных проблем — и нужда в спасителях отпадет, все будут богаты и счастливы. Лидер должен быть на работе, в бизнесе, но не в общественном мнении. В команде лидер — это человек, который принимает решения и несет за них ответственность. А лидеры общественного мнения ни за что ответственности не несут.

Я хорошо понимаю успех Жириновского или Анпилова. С толпой общаться противно, а у них, видимо, просто понижен порог брезгливости. Я уверен, что каждый из политических лидеров в душе презирает своих сторонников и последователей. Политики — люди холодные, расчетливые. Какие бы идеалы политический лидер ни защищал, он пользуется человеческой слабостью, чтобы ловить свой кайф.

Поэтому когда мне говорят, что какой-то политик — интеллигент, мне всегда противно. Бывают, конечно, исключения. Вот Олег Басилашвили с его печальными глазами. Наверное, очень искренний, очень честный человек. Таких мне жаль. Он будет выражать свои эмоциональные состояния, бить во все колокола, но изменить ничего не сможет. Ему это не дано. Законы человеческого общежития непреложны, так же как закон сохранения энергии.

Японский самурай должен был не только владеть искусством боя, уметь убивать одним взмахом меча, но и составлять букеты, сочинять изумительные хайку, быть прекрасным собеседником. Впрочем, мы живем в такое время, когда наши поэты тоже учатся убивать.

Вот один из куртуазных маньеристов, Саша Бардадым, поехал в Абхазию, получил свою пулю, наградили его абхазской медалью за отвагу — посмертно. От людей эмоциональных можно ждать чего угодно. Это непредсказуемо. А самураю кодексом чести предписывалось холодное, трезвое мышление.

Я бы пожелал творческим людям — голода. Эмоции, творческая сила подпитываются ли-

шениями. На мой взгляд, только тот — истинно интеллигентный человек, кто не заглядывает в карман своего ближнего, не считает чужие бабки, а занимается тем, к чему он призван. Он может быть крестьянином, поэтом, рабочим, артистом. Люди культуры думают — и абсолютно беспочвенно, — что кто-то с ними должен делиться. Должен, «потому что культура», должен, «потому что для народа».

Я абсолютно не понимаю этих вещей. Каждый стоит ровно столько, какой на него спрос. Есть экономический закон, жестокие, но нормальные условия бытия. По этой причине искусство всегда находилось на службе у того, кто его содержал. В Советском Союзе — у режима. Этого режима больше нет? Очень хорошо. Найдите кого-то, кому нужно то, что вы умеете делать. Но конкретно ваше искусство, ваш талант, а не культура или нация вообще.

Ныне каждый определяет себя сам, мы получили такое право. И в искусстве тоже. То, что с каждым из деятелей культуры будет, зависит только от него самого. От силы характера. Караченцов, например, не снявшийся ни в одном рекламном ролике, этим гордится. А такой чудный, нежный, тонкий актер, как Леонов, с удовольствием снимался в рекламе. Не кичился тем, что не продает талант за деньги. Все зависит от желания жить. Можно носить себя на руках и убаюкивать: я гений. Ну и что? Даже если ты и вправду талантлив, дальше-то что? Вот я иногда смотрю на так называемую творческую интеллигенцию, хотя и не часто приходится, и, честно говоря, мне противно делается. Полное отсутствие в характере цельности, силы, чувства собственного достоинства и вместе с тем непомерный гонор.

А если не на что снимать кино, не снимай, зарабатывай деньги, как это делает Кобзон. Почему он может, почему он всегда на коне? Почему пятнадцать раз летал в Афганистан? Почему Тында, Уренгой, любая дыра, где жил хотя бы один советский человек, его помнят, везде он был с гастролями? При этом о нем сочиняли всякие сплетни. А я думаю, что Кобзон просто реализовывал себя как мужчина: деньги делал, наркотики перевозил? Да Бог его знает, мне все равно.

Вот сейчас возмущаются: «Ах, партократы, комсомольские мальчики!» Это были нормальные деляги, мужики, хотевшие чего-то лучшего своим семьям, себе, боровшиеся за свое существование при тех условиях жизни, которые не они определяли. Кстати, это была великолепно продуманная система власти, восхитительно тонкая подлость. Если злодей может быть гением, то Сталин им, без сомнения, был. Гением общественных отношений. Он из людей делал скотов, которые душу готовы были закладывать коммунистическому дьяволу — и всего-то за паек.

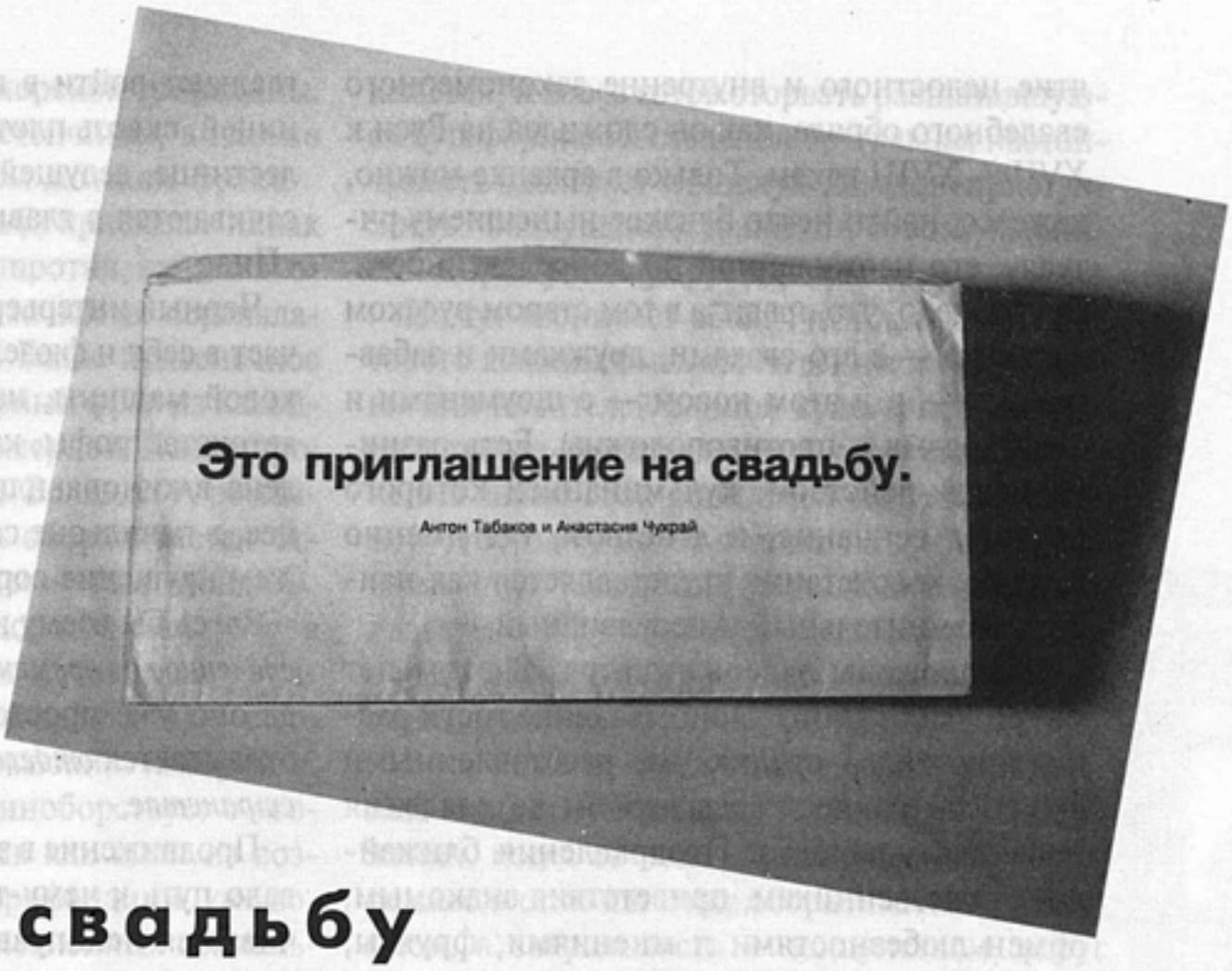
Все творческие союзы в этом отношении были одинаковы. «Генерал» во главе, «полковники», «подполковники» и так далее. Нет больше союзов, распределявших поездки за рубеж, дачные домики и прочие радости жизни. Хочешь заниматься искусством, доказывай, что оно нужно кому-то, кроме тебя, издай, например, книгу за свой счет, рискни.

Те, кто сегодня называет себя интеллигенцией, — это торговцы. Чуть ближе с ними познакомишься, сколько гадостей друг о друге наговорят! Их интеллигентность — до первой рюмки. Все, что есть во мне честного, протестует против этой грязи. И редкие осколки былой русской интеллигенции, дошедшие до наших дней, общей картины не меняют.

Одна безобразная история с МХАТом чего стоит! Это люди, которые определяли мировоззрение целого поколения, и так перегрызться, под старость лет выставить себя на посмешище.

Любое мое общение с представителем творческой интеллигенции заканчивается прошением денег на очередной гениальный проект. От слова «гениально» меня просто мутит. Никто не хочет просчитать экономическую сторону этих предложений.

Деятели культуры много говорят о значении культуры для подрастающего поколения. Я же думаю, в наших конкретных условиях молодежь нужно учить карате и экономике, они потом за это спасибо скажут, а свое место в культуре они сами определят.



Л. КАРАХАН

Играем свадьбу

ОПЫТ МЕТОДИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ АКТУАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ

Приглашение на свадьбу вложено в идеально белый продолговатый конверт. На конверте черными рублеными буквами (32-й кегль) из предельно лаконичной по графике шрифтовой кассы «прагматика» надпись: «Это приглашение на свадьбу».

Трудно ожидать меньшего. К тому же сдержанность, почти скупость изобразительного решения подхватывает классическая концептуальная тавтология: очевидное именуется, с тем чтобы замкнуть предмет на самого себя, лишить его содержательности, значимости, превратив в чистый объект. Приглашение на свадьбу — это не более чем само приглашение. Его обладатель является обладателем приглашения, а не приглашенным куда бы то ни было. И почему бы не позвать всю Москву, вовсе не ожидая гостей? Неограниченность лишь усиливает фиктивность.

Кажется, стараясь наглядно продемонстрировать именно момент фиктивности приглашения, ведущий Игорь Верник зазывает на торжество жителей окрестных домов, которые даже не пытаются воспользоваться гостеприимством хозяев. Фигура речи есть фигура речи.

На самом деле число приглашенных определено: по слухам, их около трехсот.

Цифра особого значения не имеет. Она может быть связана с общим количеством родственников и знакомых со стороны жениха — Антона Табакова и невесты — Анастасии Чухрай, так же и с поместительностью бывшего клуба «Трехгорки», в котором обосновались принадлежащие жениху дискотека «Пилот» и арт-клуб «Сохо». Важнее другое. Триста — это конкретно. Это то, что можно себе представить, это реальность, а не фикция. «Вся Москва», «все звезды» — все и никто, но где-то есть список приглашенных, есть имена, фамилии, и можно позвонить, посоветоваться насчет подарка.

Концептуальный ход воспринимается не буквально, а как знак, как обещание неких особых правил, которые предстоит уяснить.

При всем тривиальном почтении к свадебной процедуре начинаешь угадывать, расшифровывать — читать происходящее как текст. И текст оказывается пригодным для считывания. Все, даже чистейшая случайность, поддается интерпретации.

Наверное, в чем-то схожим было бы воспри-

ятие целостного и внутренне закономерного свадебного обряда, как он сложился на Руси к XVII — XVIII векам. Только в архаике можно, кажется, найти нечто близкое нынешнему ритуалу, его неожиданной предопределенности. Другое дело, что правила в том старом русском варианте — с его свахами, дружками и забавниками — и в этом новом — с шоуменами и бодигардами —противоположны. Есть разница между действом, кульминацией которого является венчание, и действом, где именно факт бракосочетания представляется как наиболее сомнительный и неочевидный.

Молодожены задерживаются. В этом нет ничего особенного. Прибывающие гости располагаются за столиками, расставленными прямо на улице, перед входом во владения Табакова-младшего. Поздравления ближайшим родственникам, приветствия знакомым, обмен любезностями и мнениями; фрукты, шампанское — первые полчаса от назначенного для сбора гостей времени проходят незаметно. Но ожидание свадебного поезда явно затягивается и постепенно начинает осознаваться именно как ожидание, что, в свою очередь, делает ожидание той общей для собравшихся темой, которая теснит светскую разноголосицу посторонних сюжетов и создает подобие драматического единства, соучастия в ожидании. Шоумен-ведущий Игорь Верник, словно подчиняясь невидимой ритуальной режиссуре, по крайней мере дважды фиксирует момент запаздывания, отсроченности торжества. Его информация о непредвиденных обстоятельствах и уважительных причинах, мешающих новобрачным прибыть вовремя, конечно же, призвана успокоить приглашенных, но вместе с тем, вольно или невольно, оформляет ожидание как конструктивный элемент события — его завязку.

Проходит более часа. Этого времени, видимо, достаточно, чтобы и те, кто не придавал значения символике пригласительного билета, вкусили прелесть «пограничной ситуации», ощутили дразнящую неустойчивость у магической черты осуществления, окончательности, когда происходящее — происходит, как бы удерживаясь от собственно происшествия. Впрочем, не стоит спешить с выводами. Ожидание неожиданно прерывается, и людей, уже погрузившихся в легкий летний сумрак, приглашают войти в помещение. Длинной вереницей, сквозь плотные ряды охраны, по узкой лестнице, ведущей наверх, гости теснясь просачиваются в главный актовый зал дискотеки «Пилот».

Черный интерьер дискотеки, который включает в себя и фюзеляж самолета, и корпус легковой машины, напоминает место авиа- или автокатастрофы, как она была бы воспроизведена в кинопавильоне пятидесятых или, точнее, в павильоне сегодняшнем, но воссоздающем крушение сорокалетней давности.

Здесь бы всему и начаться, но событие, *отсроченное во времени*, в тот самый момент, когда оно уже просто не может не свершиться, оказывается *отделенным* от собравшихся в *пространстве*.

Продвижение в зал, которое вроде бы открывало путь к чему-то самому главному, оборачивается непоправимым отлучением от этого главного — долгожданного появления свадьбы, жениха и невесты.

Единственная возможность увидеть то, что происходит у подъезда, даже не окно — в зале нет окон, — а большой экран, на который передается сигнал с видеокамеры. Это электронное опосредование, ввиду предельной близости самого явления, становится едва ли не большим психологическим препятствием для восприятия, чем стены дискотеки-ловушки. Поправка на то, что трансляция, самая что ни на есть прямая («live»), лишь усугубляет досаду, дразнящее чувство промаха, упущенной очевидности. Фактически разыгрывается простейшая схема симуляции, описанная Ж.Бодрийаром и многократно — его эпигонами: реальность поглощается экранным образом.

При этом реальность являет собой обрядовый парафраз. По канонам XVII века невеста ехала в повозке (в санях), а жених — на рослой азиатской лошади-аргамаке. В переводе на «новый русский» это означает — черный лимузин для невесты и тяжелый мотоцикл для жениха.

Первым врывается в кадр жених. Резко тормозит и, препоручая мотоцикл охране, веселой «прыгающей походкой» приближается к бесконечно длинному «линкольну», который медленно вползает в кадр. Словно распечатывая заповедный до поры до времени драгоценный ларец, жених открывает дверцу машины и подает руку невесте. И вот она впервые появля-

ется на экране из недр заморской громадины. Очаровательная, юная, застенчивая, в плотно облегающем фигуру черном дамском фраке.

Видеоминиатюра «Свадьба приехала» никак не опровергает канона. Напротив, лукаво вторит, поддакивает, но в то же время перенаживает, перекодирует его. Белое подвенечное платье невесты сменяет черный фрак из какой-нибудь магической костюмерной Калиостро, Хануссена, если не сказать Воланда. А романтический аргамак жениха оборачивается отнюдь не сказочным «харлеем» или «хондой», что так и просятся в этот дорогой экстерьер, а «коньком-горбунком», отечественным «Уралом» («BMW» сорокалетней давности) — с его явным соц-артовским, снижающим колоритом.

Впрочем, соц-арт не единоборствует с «совком» и присутствует лишь как один из возможных приемов чистой профанации, уже достаточно свободной от болезненных социально-политических комплексов и травм. Точно так же далека от противостояния советскому официозу пародийная «Сценка в ЗАГСе», которая разыгрывается на эстраде дискотеки «Пилот» сразу же после торжественного — под всеобщие приветственные возгласы и аплодисменты — появления в зале жениха и невесты. А бархатный вымпел на церемониальном столе с надписью «За успешную работу по коммунистическому воспитанию трудящихся» не воспринимается как отсылка в день вчерашний. Скорее, это элемент в равной степени безжалостной ко всякому времени метаисторической карнавальной стихии, которая не связана определенной сатирической направленностью. У нее иная ритуальная функция. Открывая простор для карнавального шутовства и травестии, она достраивает (для тех, кто не понял) систему профанаций брачного сюжета.

Свидетели — Влад Листьев и Владимир Пресняков-младший — сразу же демонстрируют свое явное раздражение крикливыми речами регистраторши ЗАГСа, которую играет переодетый в женское платье Николай Фоменко из группы «Секрет». Заглянув в бумаги, регистраторша-травести начинает громогласно возмущаться неувязками в документах невесты. Свидетель, Пресняков-младший, хватает регистраторшу за необъятную накладную грудь и нещадно ее терзает. Регистраторша отбивается, Пресняков наседает и распаляется так, что, кажется, и вовсе готов оторвать расшатавшуюся бутафорию. Постепенно брутальная настойчивость одолевает чиновную псевдонеприступность: возмущение граничит с возбуждением — брак регистрируется!

Но тут возникает сбой. Ритуал, правила которого должны быть естественны и непреложны для носителей данной культуры, оказывается скорее представлением, в котором далеко не все знают свои роли. Молодожены, к примеру, гораздо больше похожи на зрителей, чем на главных участников ритуального действия. Разве что жених, помня о своем актерском образовании, готов тряхнуть стариной и пытается подыграть, включиться в представление.

В тот момент, когда отрицательный ритуальный заряд достигает своего наивысшего напряжения, когда со всей карнавальной бескомпромиссностью патетика оборачивается глумлением, а сакральность — кощунством, вдруг проявляется неготовность к адекватному, чинному приятию этого ритуала как образа жизни, как данности.

Чрезмерный ажиотаж, безоглядность и смущение, неловкость суть две стороны одной и той же медали — дилетантизма.

•

Нет сомнения — выбор сделан. Иначе откуда бы эта последовательность, цельность? Но «достаточное» безнадежно отстает от «необходимого», ибо выбор этот сделан очертя голову, была не была. Давление обстоятельств превыше внутренней готовности. За непроизвольным жестом — растерянность.

Вероятно, так и должно было случиться. Неизбежно резкий рывок — бегство из «общества социальной справедливости», табу на прежние скрепы и связи, выход в пустое нерегулируемое пространство породили и замешательство, и желание поскорее от него избавиться. Времени на переходный или подготовительный период не оставалось: вся надежда на быстроту маневра, интуицию, инстинкт.

Высокие слова о евразийском предназначении и сладкие речи о большом стиле, советской идиллии — все это из области идеологических теорий. А на практике, в жизни мгновенно восторжествовали приоритеты западной цивилизации и ее потребительские ценности. Едва ли произошло нечто неожиданное. Ткань

срослась там, где была разорвана и где болевой синдром всегда был особенно ощутим. За «железным занавесом» никогда всерьез не мечтали, скажем, об Индии, Китае или даже Японии. Подлинные вожделения всегда были устремлены на Запад — через Европу в Америку. Оттуда, с Запада, и пришло все, что задает теперь внешние параметры существования — от мягких жестяных банок до компьютерных игр. Однако пришло не в особом стерильном ис-

Русская свадьба. XVIII век

полнении — для России, а «в пакете» с постиндустриальной идеологией, с мироощущением «конца истории», с игрой в обесценивание ценностей и с потреблением как маргиналией. «Закат Европы» не был приостановлен на то время, что Россия посвятила социальным экспериментам. В стратосферу дикого распада, непредсказуемости, произвола хлынул сгущенный воздух надоевших самим себе системы, размеренности, порядка. Освобожденное и потерянное сознание восприняло диковинные, приспособленные, как лекарство от СПИДа, к тяжелому похмелью постструктуралистские дискурсы: стратегии смешения, снятия, отсутствия, подвешивания, деконструкции, симуляции, аннигиляции. Глобальную ревизию понятий цели и смысла.

Как похоже на то, что уже случилось некогда с европейским социализмом, который, превысив свои социал-демократические полномочия, стал в России воздухом, животворящим началом, образом национального спасения, а вместе с тем и образом жизни. То, чему в европейском замысле надлежало корректировать опыт, явилось определяющей опыт силой и даже властью.

Глупейший бытовой идеализм: жизнь по законам идеи, радикального решения. Разве не этим же чреваты новые русские догонялки? Разве не то же самое происходит, когда французский «haut couture» становится ширпотребом? Когда экстравагантный даже по французским стандартам Пако Рабанн, с легкой руки Константина Эрнста обращаясь по телевидению к миллионам россиян, учит их жизни, причем повседневной? И на такие пропагандистские сеансы сегодня легкая рука не только у Эрнста. Потребители нуждаются в поставщиках, в целой армии агентов, связных, частично рекрутируемых из утратившего свою специфичность советского андерграунда, частично — продвинутых деятелей постсоветского культурного истеблишмента, уже давно живущих на два дома.

Казалось бы, все в порядке (comme il faut, o'key, tip-top etc.). С известными потерями можно, наверное, сесть в поезд и на ходу. В конце концов как неумеренность, буйство, так и скованность, зажим — явления временные, истаивающие в русле привычного, житейского. Тем более что образцы есть: даже на свадьбе одним из подарков оказалось знаменитое американское издание дневников Энди Уорхолла, наполненное многочисленными описа-

ниями светской повседневности поставангарда[1]. Но как обойдешь ту досадную (или спасительную — зависит от точки зрения) маленькую беспринципность, которая в нашем контексте не менее узнаваема, чем энтузиазм начинания, бесповоротность решения и бескомпромиссность выбора? Она, эта беспринципность, — по сути неизменная спутница, следствие «повышенных обязательств». Как, скажем, милые обломовские слабости рядом со штольцевской непреклонностью или тайное ночное пожирание мяса из щей Васисуалием Лоханкиным, объявившим голодовку. Как ни крути, а есть нечто общее и в стародавней контрабанде петровских вельмож, срывавших парики и наедавшихся от пуза по приезде домой с царских ассамблей, и в рождественских елочках, всегда выглядывавших из-за советского фасада.

•

Постепенно в свадебном тексте, который казался поначалу абсолютно однородным, проявляются несвойственные ему значения. Нельзя сказать, что эти значения мешают тексту, его развертыванию. Скорее, они вступают с ним в драматическое взаимодействие — на правах квазитекста.

Все вроде бы по-прежнему: церемонию вручения даров в качестве эпиграфа предваряет очередная театрализация. Некто с юго-восточной внешностью, представленный как посол государства Бурунди, взбирается на эстраду и на весьма складном тарабарском языке торжественно объявляет, что молодоженам предоставлено гражданство его страны. Уже сегодня они могут отправиться в путешествие на новую родину (тут же вручаются паспорта). Затем кто-то дарит ключи от машины, кто-то — ключи от квартиры и, наконец, втаскивают в зал здоровенного живого козла.

Профанный театр медленно выдыхается; начавшись с балансирования на соблазнительной грани (черт его знает, может, и правда дали какое-то гражданство?), постепенно сползает к доморощенной пародийности. Но отнюдь не качество исполнения мешает полностью выдержать заданные правила игры. «Деконструкция» и даже банальная ирония по отношению к актуальным ценностям оказываются бессильны в сравнении с самим именованием, провозглашением этих ценностей, которые определены внятно и жестко как устойчивый джентльменский набор: машина, квартира, иностранный паспорт. Неизвестно, что тут сильнее — отрицание или апология, профанный дискурс или все-таки здоровые буржуазные приоритеты с естественной поправкой на постсоветские страхи (иностранное подданство). Приверженность устойчивым, базовым ценностям не скрывает себя. Во всяком случае, не может скрыть.

Русская свадьба. 1994

Молодожены восседают в креслах на своеобразном подиуме, который обрастает, зарастает бесконечно и беспорядочно прибывающими дорогими букетами цветов и дорогими подарками. Превращение реальных ценностей в самодовлеющее подарочное тело, в сокровищницу-свалку идет полным ходом. И вот кто-то из гостей, очевидно, с беспокойством

[1] Русский перевод фрагментов из дневника Энди Уорхолла см.: «Художественный журнал», № 2, с. 22 — 24.

наблюдавший за происходящим, не выдерживает; презрев условности, необходимое равнодушие и отвязность, он спасает свой подарок — золотые кольца, кажется, с бриллиантами, — словно от погибели в огне, который, как и на всякой, с библейских времен[2], свалке самопроизвольно зарождается в ее глубинах и устремляется к поверхности, поглощая содержимое. Выхватив сафьяновую коробочку из общей кучи, гость тайно передает ее матери невесты — чтоб не пропала.

Временами тяга к привычному (исконному) даже пересиливает новую ритуальность, и свадебный текст теряет свою вызывающую остроту. Сохраняется, к примеру, запретное, потаенное. Запрет на запретное не работает в полную силу. Такие последствия частных коллизий, как отсутствие на свадьбе «блудного отца» Табакова-старшего, а также бывших друзей-соратников по «Арт пикчерз» (Ф.Бондарчука, Ст. Михалкова, Ф.Янковского и др.), открыты кулуарным пересудам, но не подвержены публичному провокативному рассекречиванию и не используются как материал перформанса[3], как очередной рискованный отыгрыш темы отсутствия, промаха, зияния.

Текст еще явно ограничен в правах, и не все подвластно тотальному означению, снимающему понятие о ценностной иерархии, главном и второстепенном. Стихия текстуальности разбушевалась, но не поглотила все и вся.

Не в пользу текста свидетельствует и простая неграмотность: что говорить о рядовых гостях, когда даже репортер светской хроники газеты «Сегодня», описывая свадьбу, называет «линкольн», в котором приехала невеста, ЗИЛом? С точки зрения вездесущего текста, эта ошибка выглядит не менее вопиющей, шокирующей, чем слово «шóфер» в приличном обществе.

В то же время новый ритуал, текстуальная агрессия уже достаточно сильны, чтобы подчинить внутреннее содержание чисто внешнему телесному измерению объектов и заблокировать тягу к корням, традициям. К примеру, нет сомнения, что у кинокапустника, который любовно смонтировал к свадьбе дочери режиссер Павел Чухрай, есть свое онтологическое достоинство. Как визитные карточки двух породнившихся артистических династий, на экране возникают кадры из фильмов Григория Чухрая, Павла Чухрая, Марии Зверевой с участием Олега Табакова, Людмилы Крыловой и жениха — Антона Табакова. Непритязательное веселое зрелище, в котором есть место и мягкому «оттепельному» ревизионизму, и пафосу, и иронии, не скрывает своего происхождения. Однако субъективно присутствующие в ностальгическом коллаже приверженность, дань корням как бы отфильтрованы, отжаты, и он в качестве элемента данного свадебного торжества превращается в чучело, елочную игрушку, символ самого себя. Среди прочих визуальных объектов он столь же декоративен и безроден, как, скажем, негры-охранники в форме американских полицейских у подъезда «Сохо» или длинноногие девушки в панславянских национальных костюмах, обносящие шампанским уличных зевак.

Следуя логике чтения, обнаруживаешь и некую мертвую зону, в которой процесс означения стопорится и не может осуществиться ни в обретении, ни в потере содержательных, ценностных опор. В этой зоне пребывают и от простого нежелания обозначиться, как в случае с живым классиком, монументальным стариком Григорием Чухраем. Хотя он-то вполне мог бы стать подлинным героем патриархального сюжета. Пребывают и по неискушенности, неумению как следует засветиться в свадебном тексте, где вибрирующему, беспокойному, ускользающему от определений Пресняковумладшему явно нашлось бы место.

Остаются невостребованными, выпадают из «круга чтения» и такие заметные персонажи, как царственно радушный Ираклий Квирикадзе, вальяжно прогуливающийся между столиками в сопровождении пожилой незамужней домовладелицы из города Канн, и мастер разговорного жанра Юлий Гусман. Уместные,

---

[2] См. «Полный православный богословский энциклопедический словарь» (М., 1992): «Геенна — [...] греч. воспроизведение еврейского слова: долина Еннома, где иудеи приносили в жертву Молоху своих детей. Позднее эта долина сделалась местом свалки нечистот и всего, что могло осквернить св. город. Поэтому Г. считалась символом места вечного наказания [...]».

[3] Классический на сегодня образец объективации, раскрутки частной жизни — бесконечный скандал в британском королевском доме (восстание строптивых принцесс).

«свои» во всякой игре, они словно не могут произвести подобающего эффекта. Может быть, потому, что чрезмерный, избыточный индивидуальный колорит не вписывается в параметры знака?..

Впрочем, гораздо проще отнести к обитателям мертвой зоны всех собравшихся, нежели выделить кого-то как подлинно значимую для текста или квазитекста фигуру. Фактически все индивидуальные характеристики выглядят несостоявшимися и не читаются как полноценные.

Стихийная попытка воссоздать старое доброе деление на поколения и возрастные ценности результата не дает. «Взрослые», поколение родителей устремляются к столикам, а «дети» тусуются, стоя между эстрадой и отдельно накрытым длинным столом. При этом сидящие за столиками не создают застолья с привычными тостами и тамадой, хотя и пытаются объединиться по принципу знакомства. Не составляют сколько-нибудь значимую альтернативу «взрослым» и равнодушные к общему столу «дети».

В то же время ни возраст, ни индивидуальная предрасположенность не снимают покуда общей объективной неготовности к тексту, к той жизни, которой, в общем-то, все равно, где торжествовать — на свадьбе или похоронах.

Можно даже усмотреть некую демонстративность в том, как происходит угасание индивидуальных жизненных воль.

После общей для всех торжественной части гости получают возможность разойтись, разбежаться и как бы передохнуть, занявшись чем-то более привычным. Кто-то отправляется вниз по лестнице, ведущей в освещенный мир арт-клуба «Сохо». Дети «детей» могут поиграть здесь в электронные игры, старые светские львы — поразмяться на пневмобильярде (ставка — 10$), здесь же можно посмотреть спутниковое телевидение, посидеть и поболтать за чашкой кофе, даже посетить магазин, оборудованный тут же, в клубе. Кто-то остается в «Пилоте», где начинаются выступления поп-звезд Ветлицкой, Свиридовой, Пенкина и воцаряется обычная дискотечная атмосфера. Однако поиски соответствия, собственной ниши тщетны. Путешествуя с этажа на этаж, включаясь то в один, то в другой круг общения, гости, как, впрочем, и хозяева, обречены оставаться безучастными участниками. Индивидуальные устремления лишены реальной направленности, ориентации и, не достигая выразительного пика, обращаются в бессмысленные тени действия. Единственное общее значение индивидуального существования — уклончивость, устранение, покорность неизбежному ходу вещей: будь что будет в этом презревшем тождество, перверсивном пространстве, где свет запрятан в нижний мир («Сохо»), а в небесах («Пилот») царит полумрак.

...Новый ритуал еще не прижился, диковинными кажутся и многие его правила. Но то, что живое, индивидуальное начало уже приписано к мертвой зоне, то, что последняя внутренняя душевная крепость уже не препятствует распространению тотального текста, — свидетельствует в его пользу. Во всяком случае, «чужой», самодостаточный праздник можно считать удавшимся. Не хватает лишь одной точки над «i»: удавшимся кому? Ведь у происходящего (как ни сомневайся в том, что оно происходит) есть намеренность, заданность, конструктивное решение — есть автор.

Поначалу кажется, что это художник — создатель пригласительного билета и интерьерного дизайна. Потом — что это режиссер, разводящий ритуальные мизансцены. Но чем обширнее поле действия, чем туже закручивается событийная пружина, чем серьезнее игра, тем более неисполнимым, нелепым становится желание узнать об авторе нечто конкретное, и уж тем более увидеть его на поклонах в конце праздника-акции. Демиург неуловим, даже если принять домысел о некоей суммирующей усилия многих фигуре куратора.

Составить представление об этом кураторе можно, разве что изменив точку обзора. Свадьба, увиденная с «интертекстуальной» дистанции, оказывается чем-то вроде конкретного решения в глобальном, всемирном проекте, куратор которого уже давным-давно установил параметры и масштаб всех проектных элементов. Присутствие этого отсутствующего суперкуратора даже более ощутимо, чем поставленное под сомнение присутствие присутствующих.

Не потому ли и кажется, что здесь, на свадебном торжестве, именно из невидимых уст вырывается неслышное сакраментальное «Горько!»?

НИКОЛАЙ КЛИМОНТОВИЧ

Большой свет был мал, малый свет стал велик

Бал «разноцветных париков» у графини Елизаветы Шуваловой. 1914

В конце жизни, в 70-х годах прошлого столетия, граф Соллогуб в воспоминаниях писал: «В тридцатых годах петербургский большой свет был настоящим большим светом... и строго чурался наводнивших его впоследствии всякого рода проходимцев». Сетования на засилье в гостиных «семинаристов» рассеяны по мемуарам литератора-графа. Нам впору воскликнуть: если полтора столетия назад большой свет еще был, как свидетельствует очевидец, то когда же начался и кончился?

Что касается начала, тут все зависит от точки зрения: можно отсчитывать от петровских «питейных соборов», можно — от екатерининских пиров с фейерверками. Какова могла быть великосветская гостиная в начале царствования Александра I, мы знаем из Толстого: на первой же странице «Войны и мира» описан прием в доме фрейлины и наперсницы императрицы Анны Павловны Шерер. Тот же Соллогуб описывает другую гостиную, двадцатью годами позже — в доме вдовы Карамзина, и вот в этих-то, скорее уже литературных, чем светских, гостиных в скором времени и появятся «семинаристы».

«Свет» и интеллигентский салон к концу века совершенно разойдутся: уже в мемуарах фрейлины последнего двора Вырубовой вы не найдете ни единого, скажем, поэтического имени; в воспоминаниях Зинаиды Гиппиус, хозяйки одной из самых популярных во времена «серебряного века» интеллигентских гостиных, — ни одного великосветского имени, равно как и в воспоминаниях дочери Вячеслава Иванова, хозяина знаменитой «башни». Зато именно у Гиппиус читал стихи деревенский мальчик в поддевке и с «васильковыми глазами». Впрочем, и Вырубова была в самых тесных отношениях с другим «мужиком» — Распутиным.

Возрождение «света» парадоксальным образом пришлось на 30-е годы столетия нынешнего, на время «большого стиля», — недаром сразу несколько фильмов последних лет посвящено именно этому десятилетию, причем не террору, но своего рода кровавому карнавалу. Собственно, «светской жизни» и не может быть вне «стиля», что бы под этим словом ни подразумевалось: стиль пушкинской эпохи или стиль раннего сталинизма. Опять возник «шик»: дамы — по происхождению зачастую «из бывших», нынче жены чинов ОГПУ, катались в лимузинах одетыми в кожу «под Ларису Рейснер». Военачальники, высокопоставленные чекисты, иностранные дипломаты в смокингах и мхатовские «львы» посещали одни и те же салоны — скажем, дом Мейерхольдов на Тверской. У Наталь и Крандиевской, предпоследней жены «красного графа» Толстого, в воспоминаниях есть весьма выразительные страницы, посвященные жизни тогдашнего «света». Скажем, она вспоминает, что в минуты размолвок с мужем любила гонять на автомобиле туда-сюда по Выборгскому шоссе. Надо ли уточнять, что движение по этому шоссе требовало специально

выправленного в соответствующем ведомстве пропуска (мемуаристка об этом забывает упомянуть)? О жизни тогдашней элиты можно прочесть и у Надежды Яковлевны Мандельштам, дружившей с женами тогдашних партийных бонз. Наконец, пресловутые «пиры Валтасара» дают — пусть карикатурную — картину собственно «придворной» жизни. Дачи, квартиры, лимузины, санатории — все это лишь внешняя атрибутика, но без нее не может быть светской жизни. Рухнут атрибуты, сгинет мода, поселятся во дворцах Гагры и Южного берега Крыма «рабочие и крестьяне», в «Праге» исчезнут цыгане, а сотрудники НИИ, празднуя «всем отделом», затянут там хором «Подмосковные вечера» — вся светская жизнь сведется к тому, что диссиденты будут пить водку на кухнях, а «при дворе» пьяные Шолохов, Всеволод Иванов и Хрущев будут пиджаками ловить в ручье специально туда запущенную форель (устный рассказ вдовы Всеволода Иванова). От «оттепели» до «перестройки» такой она и была, и лишь с появлением на сцене «новых русских» опять возник «стиль» — пусть сколь угодно своеобразный, — а с ним реанимировалась и своеобразная «светская жизнь».

Первый признак того, что предмет существует, — расплодившиеся в СМИ колонки, рубрики, телепередачи, посвященные «светской жизни» (только на ТВ их, кажется, три, включая «Комильфо» по третьему каналу). Конечно, отчасти это симуляция, выдавание желаемого за действительное, но не может же быть столько дыма без всяких признаков огня.

Сначала — о стиле. Российский высший свет последовательно пережил моду на голландские, немецкие, потом на французские веяния (включая язык), на рубеже веков вспыхнула было и англомания. Сегодня, при общей вестернизации жизни, пальму первенства нужно отдать американским влияниям, причудливо интерпретирующимся на русской почве (как, собственно, всегда и бывало). Примеры всем известны, приведу лишь один: самыми шумными светскими мероприятиями, включая костюмированные балы, прошлой осенью был отмечен сугубо американский Хэллуин.

Собственно, Россия так и не дожила до появления не аристократического, но сменившего его в Европе в конце прошлого столетия буржуазного «высшего света». Наши купцы хоть и коллекционировали импрессионистов, но все-таки по-прежнему вплоть до революции ездили бить зеркала к «Яру».

Сегодня именно «новая буржуазия» вкупе с высшим чиновничеством задает светский тон и ищет свой стиль. Наши СМИ, кажется, плохо понимают это и искренне полагают, что «светскими» событиями могут быть лишь похождения поп-звезд. Это тоже американский подход: баскетболист из Гарлема, заработавший первый миллион, вправе ожидать найти свое имя в светской хронике. Однако при этом надо точно понимать, что шоу-бизнес — в лице не своих руководителей, но артистов — лишь сфера обслуживания высшего класса, во всяком случае, в те моменты, когда артисты развлекают светскую публику, а не массы. В свое время даже фаворитка наследника престола балерина Кшесинская не была принята в свете, не говоря уж о солистках цыганского хора или силачах из французского цирка.

У светской жизни «новых русских» в последние два года появилась своя динамика. Собственно светским событием является лишь то, где можно увидеть «всех». Одно время «новая буржуазия», стремясь к публичности, обожала участвовать во всякого рода «презентациях», что само по себе довольно забавно и характерно. «Презентация», вообще говоря, есть сугубо деловое и протокольное мероприятие с целью привлечь внимание, скажем, к открывающей свое отделение в Москве фирме. В этом смысле центральной фигурой из числа гостей должен был быть журналист. Но посещали презентацию артисты, случайная публика, забредшая на огонек, и сами бизнесмены. По-видимому, понимание того, что собственно светскими мероприятиями могут быть благотворительные вечера, балы, премьеры, посещение салонов и артистических гостиных, громкие

свадьбы и похороны, но никак не открытие новых производственных мощностей, пришло не сразу. По мере того как класс «новых русских» стремительно формировался, он, естественно, как всякий бомонд, спешил замкнуться и отделить себя от всего, что «светом» не является. Всяческие публичные массовые акции перестали его удовлетворять. «Случайные лю-

Фидель Кастро и Никита Хрущев в Грузии. 1964

На вручении премии Букера. 1994. Фото А.Потапова

ди» — вот то, чего следовало в первую голову избегать (не в последнюю, кстати, очередь — из соображений безопасности, хотя не было, кажется, случая, чтобы, скажем, на банкира покушались во время вернисажа или на церемонии открытия нового ресторана). Выход был, вообще говоря, один: светская жизнь должна была стать по преимуществу клубной жизнью. Такой она на сегодняшний день и стала.

Сформировалась и атрибутика. Марка автомобиля, количество телохранителей заменили роскошь — скажем, кареты и ливрею лакея. Степень закрытости клуба пропорциональна престижу его члена. Возникли клубы, где вступительный взнос достигает десятков тысяч долларов, причем, к тому же, требуются и рекомендации: таковы «Гольф-клуб», Коммерческий клуб, клуб «Станиславский», некоторые другие. Все эти клубы имеют отличные рестораны, прекрасное помещение, отборную клиентуру. Клубы малодоступны для прессы — и в этом можно увидеть своего рода прогресс: нынешний хай-класс перестал нуждаться в популярной рекламе, то есть стал самодостаточен. Великосветский салон стал Клубом: во многом это вынужденная подмена, обусловленная стремлением к приватности. Любые домашние встречи никогда не бывают многолюдны, хотя загородные дома «новых русских» вполне вместительны.

Разумеется, есть карикатурные слои «новых русских», лежащие на нижних этажах иерархии: над ними легко потешаться, описывая их затылки и красно-зеленые пиджаки, но всегда есть риск, что, описывая таким образом «свет», вы судите о нем лишь из дворницкой. На самом же деле нужно отслеживать механизм пополнения хай-класса: в этом-то и нерв «светской жизни». Кто-то постоянно кого-то «вводит» в «свет», только здесь может состояться нужное знакомство. Кто-то кому-то покровительствует, а кого-то «не принимают». Но это к слову.

Остается вопрос: а во что трансформировалась «интеллигентская гостиная»? Ведь артистический мир — не эстрадных певцов, разумеется, но так называемой статусной богемы — традиционно занимал в России свое место в хай-классе. Появились ли в этом слое свои «новые русские»?

Если не ставить во главу угла лишь достаток, то, разумеется, к новым русским следует отнести любого «успешного» человека, занятого интеллигентским трудом. Другое дело, что в основном эти люди уехали из страны. Собственно, дисбаланс этим и объясняется: на каждого «профессора» теперь приходится дюжина лавочников. Фактически «в осадок» выпали только те, кого Запад не купил. Глупо при таком положении вещей говорить о «гостиной». Нет гостей. Интеллектуальный пейзаж современной России ужасающ. К тому же мазохизм оставшихся лишь укрупняет эту картину: недаром интеллигенция аплодирует фильмам Никиты Михалкова, ставящим диагноз. Впрочем, интеллигенция, в русском смысле слова, и «капитал» никогда не могли ужиться: по закону сообщающихся сосудов одно вытесняло другое. Дисбаланс «низа» и «верха» традиционен для российского менталитета, и гармонизировать это соотношение не дано никаким реформам. ■

Свой путь?

Организаторы Международного фестиваля рекламных фильмов «Кипарис», который проходил в Ялте в начале октября 1994 года, не предусмотрели в его программе «круглых столов» или семинаров, на которых профессионалы могли бы обсудить достижения и трудности своего дела. Более того, Александр Абрахимов, открывая фестиваль, провозгласил лозунг: «Ни слова о рекламе!» Но о рекламе говорили много: на пляже, в ресторане, на вечерних тусовках. Говорили горячо, спорили подолгу, выявляя общность проблем и несходство взглядов на их решение. Записанная на диктофон разноголосица мнений неожиданно обнаружила, что нерешенным остался главный вопрос: «Что же такое реклама как сфера деятельности, в чем ее особенность?» Вопрос естественный для начала любого пути, но все-таки, согласитесь, странный, учитывая традиции и масштабы рекламного дела в западном мире. Похоже, мы и здесь ищем свой путь...

Что выбрать: кино или рекламу?

Михаил Мукасей (рекламное агентство «Moon Light», лауреат фестиваля). Мне предлагают работу на новых кинокартинах, есть интересные вещи. Жалко только, что фильм, на который я потрачу год жизни, никто не увидит, кроме моих друзей. Но я не из-за этого начал заниматься рекламой — она дает мне возможность реализоваться в творчестве.

Реклама стоит особняком от кино, похожа только техника работы. Рекламный ролик — это малая форма, особый жанр экранного искусства и, по-моему, замечательный. Самые известные западные кинематографисты снимают рекламу. А в перерывах — делают полнометражные фильмы.

Роман Газенко (рекламное агентство «Пирамида ТВ»). Вот говорят, сейчас не на что снимать новые кинофильмы. А я, работая в рекламе, как-то незаметно заработал достаточно, чтобы снимать полнометражную картину. И я сейчас ловлю кайф не только от творчества, но и оттого, что трачу на это свои собственные деньги.

Те творцы, которые недофинансированы, — это аутсайдеры, неудачники. Более того, они сами себя такими сделали, поскольку живут в соответствии со сценарием неудачника, по Эрику Берну. Сейчас появилось множество людей, которые говорят: «Дайте мне спонсора, и я переверну мир». А я говорю: «Я сам переверну мир и сам заработаю деньги. А потом и спонсоры появятся, а я еще буду выбирать, с кем поделиться своим успехом».

Тинатин Баркалая (независимый режиссер, лауреат фестиваля). Для меня реклама — не профессия. Я не хочу принадлежать к какому-то определенному агентству. Хотя я понимаю, что для кинорежиссера реклама — это ремесло. Так пианист должен каждый день садиться за рояль, разучивать гаммы и делать это виртуозно, легко, красиво.

Наталья Смирнова (главный редактор газеты «Мир рекламы», член жюри). У нас не самый высокий уровень искусства рекламы, но самый быстрый темп развития. Прекрасно, что на смену операторам, которые делали заставки, пришли люди из большого кино. Конечно, все они делают вид, что занимаются этим временно, что накапливают силы на большой фильм. Впрочем, и занимаясь рекламой, режиссеры типа Бубнова, Бекмамбетова пока имеют возможность снимать кино для себя на деньги заказчика. Но так будет только до тех пор, пока между рекламодателями не обострится борьба за потребителя их услуг или товаров. Тогда они в первую очередь будут требовать эффективности рекламного обращения.

Олег Феофанов (доктор философских наук, член жюри). Трагедия нашей рекламы сейчас в том, что ролики стали делать киношники. Это кроме очевидных положительных имеет и огромные отрицательные последствия. Потому что во главу угла режиссер у нас ставит самовыражение.

В рекламе главный герой — не режиссер, не оператор, а товар. Здесь нужна четкая, лаконичная идея, которая сразу бы дошла до покупателя и, что очень важно, совпала бы с его потребительскими интересами.

Реклама — это искусство или бизнес?

Т.Баркалая. Реклама — это в первую очередь бизнес и только, как бы это ни было обидно, во вторую очередь искусство.

Вадим Гордов («Русское видео»). Мне важно не *что* подается в рекламе, а *как*. Можно и сено преподнести так, что его съедят. Меня интересует режиссер — деградирует он или развивается, делая рекламу. Это же творцы, им нужна оценка их творчества.

Для тех, кто делает рекламу, потребитель — заказчик, а не покупатель товара.

Р.Газенко. Мы быстро прогрессируем. Наверное, к концу года мы будем начинать работу над роликом во взаимодействии с социологами. Для нас самым важным станет эффективность нашей рекламы.

М. Мукасей. Девять десятых снимаемых в мире роликов — реклама продуктов или товаров для массового потребителя, в которых уместны и шутка, и юмор, и оригинальные идеи. Но деньги на рекламу пока есть главным образом у финансовых организаций, банков, торговых домов, которые хотят показать солидность своего дела. Стало быть, и качество рекламы у нас пока адекватно менталитету нашего заказчика.

О.Феофанов. Серия рекламных роликов АО «МММ» — это гениальная реклама. Но на нашем фестивале Леня Голубков вряд ли стал бы лидером. Вообще, это проблема фестивалей и конкурсов рекламных фильмов. Например, лауреаты ежегодной премии Американской ассоциации рекламных агентств — конечно, замечательные ролики, но они не функциональны. А вот известный во всем мире сингл зубной пасты «пепсодент», дурацкий, глупейший, существует уже пятьдесят лет, везде поется и продает пасту.

Алексей Иванов (рекламное агентство «Янг & Рубикам Соверо»). Реклама — это искусство, но искусство коммерциализированное, которого у нас не знали. К сожалению, от того, что сейчас заполняет экраны и газетные площади, просто дышать тяжело. Это не искусство, но это и не реклама.

Главное — это идея. А потом уже, если есть идея, — исполнение. В рекламном агентстве первое лицо — это копирайтер, слоганист, а не режиссер или оператор.

Анатолий Ромашин (актер, член жюри). Конечно, это идея, остроумие, парадокс. А то, что показывают у нас, — это примерно то же самое, что нацарапанное на заборе объявление: «Продаются штаны».

Проблемы рекламы или проблемы общества?

О.Феофанов. Реклама — это и инструмент рынка, и показатель нашего приближения к нему, наконец, социальный институт: она может отражать интересы общества, а может формировать. Маршалл Маклюэн считал, что с помощью рекламы можно охладить общество, а можно его разогреть. Так вот, мы сегодня необдуманно подогреваем общество. Реклама стала не только социальным раздражителем, но и одним из инструментов его дезинтеграции.

Р.Газенко. На Западе у рекламы есть задача сделать обращение к потребителям максимально убедительным. У нас же это выливается в другую проблему — ответственность рекламиста за участие в общем обмане зрителей.

О.Феофанов. Вот говорят: наш потребитель привык воспринимать каждое слово, услышанное с экрана, как хорошо проверенное, мы доверчивы. Да, но за ошибки и обман на фондовом рынке несет ответственность не телевидение, не Бахыт Килибаев, а правительство, которое не оградило рынок от возможного мошенничества такого рода. Не оградило путем законов.

Р.Газенко. Из-за отсутствия законодательной основы все отношения между заказчиком и исполнителем строятся на доверии. И самое уязвимое место здесь — сценарий. На Западе стоимость идеи составляет львиную долю сметы, мы же стараемся всю цену работы «растворить» в железе, то есть в технологических расходах. Потому что это выглядит в глазах заказчика убедительно.

Идея же не стоит ничего. Поэтому запатентовать сценарий практически невозможно. За-

казчик может потребовать несколько вариантов, а потом сказать, что ему не подходит ни один. У меня был случай, когда я увидел по телевидению ролик, снятый по моим отвергнутым сценариям. Достаточно изменить пару слов, и это недоказуемо.

Светлана Златогорская (студия компьютерной графики «Орбис»). Наши представления о доверии между исполнителем и заказчиком отличаются от американских. В Америке, например, творческая работа оплачивается как почасовая. Но зато там есть такая милая форма контроля, когда мониторы из студии, в которой работают творцы, выведены в соседнюю комнату, где за ними наблюдают представители заказчика.

Как это ни странно, но это говорит именно о высоком взаимном уважении американцев. В нашей стране ни один заказчик не поверит, что если оплата будет почасовая, то коллектив рекламистов не будет часами играть в домино. А с другой стороны, кто же из творцов позволит, чтобы за ним «следили» презираемые ими в душе заказчики?

Т.Баркалая. Главная проблема для меня — это проблема правовой незащищенности. У нас очень неясная система контрактов между рекламодателем и рекламоизготовителем. Может быть, из-за этого я то и дело оказываюсь в ситуации человека, которого обманывают. Верить на слово в нашем бизнесе никому нельзя. Но очень хочется. Потому что без доверия и стойкого ощущения почвы невозможно работать.

Чем нам гордиться: профессионализмом или менталитетом?

Виктор Гельман (рекламное агентство «Крейт»). Западные специалисты приезжают сюда с огромными амбициями. Они заранее знают, что и как нужно делать в рекламе. Эта уверенность мешает им увидеть, что у нас другие условия. Фирма «Sony», к примеру, вытесняет конкурентов с нашего рынка именно потому, что пользуется услугами российского рекламного агентства.

Т.Баркалая. Мне кажется, не нужно изобретать велосипед, стоит обратиться к своей культуре, вспомнить семидесятилетнюю историю нашей страны. Символика, которой мы были напичканы в эти годы, — это и есть идеологическая реклама. Превалирующий красный цвет, золото на красном, сине-бело-алая пионерская форма — это все очень красиво. Конечно, кич, но это кич, который уже воспринимается как искусство. Высотные здания, мраморные колонны — мы должны всем этим пользоваться.

О.Феофанов. Одна из основных проблем нашей рекламы — проблема профессионализма. Но здесь многое зависит и от рекламодателей. Парадокс отношений рекламодателя и исполнителя: ни одна сторона не может адекватно оценить то, что в результате их взаимодействия получается.

Александр Пронин (психолог, рекламное агентство «Аврора»). Профессионалом можно стать, только если ты учился у профессионала. У нас таких нет. Я знаком с монстрами нашего рекламного дела и могу с уверенностью сказать: они не знают, что такое реклама. Но делают ее, и иногда удачно.

Рекламные идеи — как общемировые сказки: существует тридцать-сорок сюжетов, которые варьируются при разработке рекламной продукции. Оттого, что мы не имеем образования, мы придумываем то, что у других уже было. Открываем уже открытое.

А заказчик кто?

Р.Газенко. Большинство моих заказчиков — это трудоголики. И это, пожалуй, их основная отличительная черта. Сейчас в России деньги под ногами валяются. Упустить это время — значит упустить свой шанс. Покажите мне здравомыслящего бизнесмена, который хочет уехать из «совка». Нет таких!

Состязание идет не в потреблении, а в сфере бизнеса, то есть производства прибыли. Это фанатики. Какая особая мотивация должна быть у муравья, который строит свой муравейник?

Т.Баркалая. К сожалению, отличительным качеством «новых русских» является то, что им абсолютно не свойственна самоирония. А мне кажется, что в рекламе самоирония, юмор — это главное. И каждая идея, которая может понравиться зрителям, должна строиться именно на этом.

Когда я снимала ролик «Квант+», то мне предлагался сценарий, в котором была постельная сцена и татуировка на плече у женщины «Квант+». «Новые русские» теперь и сценарии сами пишут. Им невозможно объяснить, что это пошло, неэстетично. Думается, все-таки будущее за другими «новыми русскими»: молодыми, интеллигентными, умными, красивы-

ми. Но в моей рекламной практике был пока только один такой заказчик.

А.Пронин. «Новые русские» — это более емкое понятие. Есть в социологии такой термин: «трендовая группа», то есть те, кто символизирует перспективу развития общества в целом. Нравится нам это или нет, но «новые русские» — это наша трендовая группа, люди, которые уже сейчас живут так, как в будущем будут жить остальные. Раньше такой трендовой группой были партийные, комсомольские работники, а сегодня так, как они тогда жили, живут многие. Так вот сейчас ругать «новых русских» — это все равно что ругать свое будущее. ■

ВИКТОРИЯ ДУБИЦКАЯ

Кто в кипарисах?

> Кипарис все стонал! И в дар он последний
> Молит у Вышних — чтоб мог проплакать
> он целую вечность...
> И застонал опечаленный Бог: «Ты,
> оплаканный нами,
> Будешь оплакивать всех и пребудешь
> с печальными!» — молвил.
>
> *Овидий. «Метаморфозы», гл. X*

Кипарис, посаженный Марией Павловной Чеховой в год смерти брата, — самое высокое дерево в саду ялтинского дома. Когда-то великий русский писатель планировал этот сад со знанием дела. В Ялте и теперь помнят древний обычай греческих колонистов: сажать кипарисы на могилах в память об ушедших. Здесь не скажут: «Он умер», а вздохнут: «Он уже в кипарисах».

Организаторы Международного фестиваля рекламных фильмов не знали об этом, и название «Кипарис» показалось им удачным. И все это хорошо поставленное веселое и хмельное действо было названо — для тех, кто помнил античную традицию или читал Овидия, — символом погребального ритуала.

«По ком такую веселую тризну правите?» — такая как бы случайная двойственность символики фестиваля невольно вызывает в памяти, среди других близких и далеких ассоциаций, средневековое: «Король умер! Да здравствует король!» Что могло бы стать неплохим слоганом (slogan — лозунг, призыв) фестиваля фильмов, не «простых», а рекламных. И если со второй частью восклицания все понятно — «Да здравствует реклама!», то объект для оплакивания тоже найти несложно, если присмотреться к конкурсной программе.

Слоган — старинное шотландско-ирландское слово, обозначающее боевой клич, по которому собирались кланы. Американцы придали ему значение политического лозунга в предвыборной борьбе. Слоган — игровая фигура, троп, как писал Йоган Хейзинга, обладающий колоссальным суггестивным воздействием.

Упомянув имя известного историка, легко перейти к проблеме сравнения культур или, как принято говорить среди рекламеров (reclamers), менталитетов. Ведь мы не воинственные шотландцы и не политизированные американцы, поди зацепи нас одной фразой. И надо прямо сказать: отсмотрев десятки, а может, и сотни рекламных роликов, убеждаешься — нет, слоганы нам пока не даются!

Сочинение слоганов — это отдельная профессия в западном рекламном бизнесе, особый талант. В действительности их не сочиняют, а скорее открывают, так как хороший слоган должен быть понятным символом, обозначающим устойчивые бессознательные ассоциации.

Особенность рекламного лозунга еще и в том, что он связан со зрительным образом. Это не сочетание слов, а сочетание знаков, вербальных и зрительных. Или перевод вербального в зрительное и обратно. Это-то и сложно, научиться такому искусству практически невозможно. Поэтому слоганист — основной капитал рекламного агентства.

Механизм воздействия зрительных образов слогана аналогичен коммуникации бессознательного и сознания во время сновидения. Примеры можно черпать из обильного источника психоаналитической литературы. Женщине, пришедшей на прием к одному из последователей К.Г.Юнга, снится, как она вместе с человеком, отношения с которым складывались мучительно, летит в самолете и емеется. Догадка психоаналитика: «самолет» в английском языке является омонимом слова «просто»

(plane — plain). Рекомендация бессознательного своей хозяйке (или гостье?) сводилась к известному «будь проще» — причина твоей драмы не в объективных обстоятельствах, а в твоем стремлении усложнять их. Сны часто остаются неразгаданными именно из-за отсутствия произнесенного или написанного слова. Бессознательное словом пользуется, но обозначает его, мягко говоря, своеобразно. А вот результат работы психоаналитика состоит именно в соединении сказанного и сновиденчески обозначенного.

Суггестивное воздействие рекламы основано на этом же эффекте. Великолепны примеры из коллекции клипов Жан-Мари Бурсико, дважды показанной на фестивале. Вот только одна ассоциативная цепочка. Особенность рекламируемой авиалинии в том, что она соединяет два побережья Америки. А дальше начинается увлекательная визуально-лингвистическая игра. Самолеты авиакомпании, понятно, летают в «воздушном океане» — это стало штампом в культуре, прошедшей стадию технической цивилизации. Но в любом языке между побережьями плещется водный, а не воздушный океан. В нем плавают киты-касатки, поразительно напоминающие по форме корпус авиалайнера. И вот на экране два молодых кита плавно плывут по салону самолета. «В просторном салоне очень удобно, спинки кресел откидываются», — слышим мы и видим, как спинка кресла действительно откидывается, освобождая пространство для проплывающего над ней сигарообразного тела. «Мы быстрее всех доставим вас к другому побережью океана». Оказывается, мы смотрим на плавающих внутри самолета китов сквозь иллюминатор, а сигарообразный корпус авиалайнера бесшумно и плавно летит в синеве океана воздушного. Незабываемо! Но придумать такой ассоциативный синкрет просто от ума — невозможно. Это наитие, сновидение, это подсказано с других этажей психики.

Рекламу нельзя «выдумать», изобрести. Пример тому — неудача Феллини. Его рекламные фильмы — сознательная пародия на рекламу и открытая насмешка гения над убогими фетишами его современников. К числу этих фетишей, между прочим, Феллини относит и психоанализ, которому в свое время он и сам отдал должное, но который к середине 80-х стал на Западе элементом массовой культуры. В этом смысле великий мастер и здесь восхищает. Но как реклама его ролики разделяют недостаток всех наших лучших работ этого жанра. Они умозрительны.

Реклама как жанр, особенно работа с идеей, слоганом — это тонкая интеллектуальная игра. Сатира, ирония — тоже интеллектуальные игры, но эмоционально холодные, слишком «от ума», по уровню рациональности уступающие только детективу. Главное их отличие от слогана как художественного приема в том, что они не соединяют смысловые пласты, а противопоставляют их и делают это слишком явно для рекламы. Смех разоблачает, разрушает иллюзии. Реклама же должна притягивать, очаровывать.

И все-таки визуализированный анекдот, шутка очень соответствуют нашему менталитету. Предполагать скрытые смыслы, дистанцироваться от сказанного в лоб и при этом смеяться над собой, обманутым или обманувшимся, — у нас в характере. Недаром навязанные рекламой персонажи становятся героями анекдотов, а «серьезные» рекламные сюжеты получают в массовом сознании анекдотические концовки. И, видимо, в силу эффекта незавершенного действия запоминаются именно из-за своей неуместной серьезности. Беда только в том, что реклама должна не только запоминаться, она должна формировать установку.

Не примечательно ли, что общественное мнение как бы все время одергивает рекламу? Ведь реклама, настойчиво концентрируя наше внимание на отношениях купли-продажи, стремится поднять акт приобретения вещи, получения услуги на уровень, не соответствующий иерархическим предписаниям нашего, постсоветского менталитета. Купить, продать, разбогатеть, открыть собственное дело, вложить деньги в акции — в системе ценностей телезрителей это не так значимо, как о том говорит и должна говорить реклама. Самоирония, превращение рекламного обращения в анекдот как авторами, так и потребителями рекламы — это реакция нашей культуры на попытку внедрения в ее структуру чуждой ей ценности, да еще с высоким статусом.

Характерно, что почти все ролики — призеры фестиваля выдержаны в жанре микрокинокапустника: «Кенийский чай» (рекламная группа «Иван!», реж. С. Косач), «TV-Парк. Every time...» (студия «ЮГ РА Premier SV», реж. Ю.

Грымов), «Баня» (группа «Частный канал», реж. Я.Чеважевский). А каково над одной и той же шуткой смеяться каждый день по нескольку раз? Но были ролики и с хорошим настоящим слоганом. Это «CD — слушай» («Видео интернешнл», реж. Т.Бекмамбетов), «Презерватив» и «Пепельница» (студия «ЮГ РА Premier SV», реж. Ю.Грымов), «Лада-брокер» (рекламная группа «Иван!», реж. Т.Баркалая).

К сожалению, значительная часть рекламных фильмов, представленных в конкурсной программе фестиваля, обходится вообще без каких-либо рекламных идей. Речь не об откровенной самодеятельности: иногда и здесь получаются довольно остроумные штучки. Опасна другая болезнь, вирус которой уже внедрился в среду рекламопроизводителей: дилетантизм, возведенный в ранг высокого — нет, не профессионализма — искусства.

И вот здесь мы, наконец, подходим к ответу на вопрос: «Кто или, точнее, что в кипарисах?» Рекламное дело запуталось в пеленках кинематографического романтизма. Ролик, имеющий совершенно конкретное предназначение, воспринимается режиссером как киноминиатюра, а последняя — почти как авторское кино! Молодые кинорежиссеры, кинооператоры, киносценаристы изо всех сил стремятся, держа голову в эфирном ветре идеалов высокого искусства, ногами месить навоз, предназначенный для удобрения почвы отечественного капитализма. А нужно немногое: стать практичнее не только в своем бизнесе, но и в своем творчестве.

Фестиваль назван «Кипарисом» не случайно. «В кипарисах» должен оказаться тот пласт кинематографического профессионального сознания, который предписывает рекламопроизводителям воспринимать свое дело как искусство для искусства. Попытки перенести в рекламный бизнес стандарты кино показали их неадекватность. Стать коммерциализированным искусством — ведь это значит просто быть нужным, может быть, даже «самым нужным». ■

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Близкие контакты с инопланетянами — первой степени и без пафоса

Когда меня, уже взрослого дядю, пригласили в жюри фестиваля рекламного кино, я немедленно согласился. Хотя знал, что эта работа неблагодарная и доступная только детям. Сколько уже всевозможных жюри было в моем послужном списке, и смотреть иной раз приходилось по нескольку десятков картин — но все же не сотни. К тому же если в традиционном кино я кое-что смыслю, то здесь, в области рекламы, считаю себя и себе подобных полными профанами.

Сомнения усилились, когда поступило предложение не просто войти в жюри, но возглавить его. Здесь уж точно следовало отказаться, как отказался в последний момент Георгий Рерберг, сославшись на важную встречу с французами и на то, что он собственноручно снял несколько конкурсных картин. Однако опять нашло затмение, и я отправился в холерную Ялту.

Вопреки смутным опасениям, меня ждал сюрприз. Фестиваль оказался одним из самых приятных событий киногода. В разгаре стоял бархатный сезон. Солнце было ласковым, море — теплым, пляж — безлюдным, вино — кислым, как того требовала профилактика. Жюри — в пестром составе от Анатолия Ромашина до Дмитрия Быкова — в высшей степени симпатичным. Фильмы... конечно, их было чересчур много, зато они были самыми короткими.

Сюрприз, однако, заключался не в фильмах и не в тех коллегах, к которым я привык по чисто киношным мероприятиям и от которых иногда хочется немного отдохнуть. Завсегдата-

ев этой хорошо знакомой тусовки собралось как раз немного. Основной контингент составили совсем другие люди — другие настолько, что впору привлечь здесь для сравнения образы инопланетян, неведомым путем забредших в наш мир.

От общепринятых стандартов этих гуманоидов отличали даже пластика, выражения лиц. Никакой суетности и полное невнимание к окружающей среде — не в негативном смысле, а в смысле никогда не покидающей пришельцев невозмутимости по отношению к внешнему миру. Можно сказать, что движения этих персонажей замедленны, как в рапиде, но вернее все-таки параллель с компьютерной техникой видеомонтажа, дающей более сильный галлюцинаторный эффект.

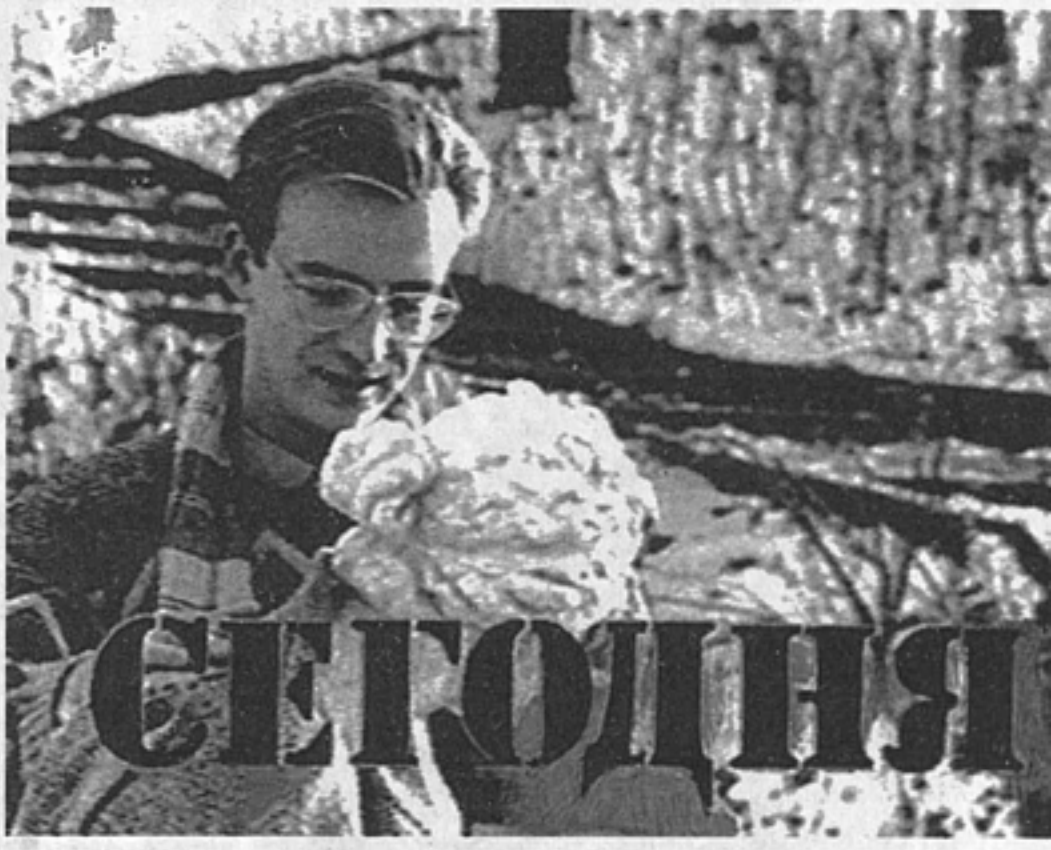
Словом, они, создатели рекламного кино, оказались похожи на свои фильмы. Если не считать опознавательным знаком рекламы толстый слой шоколада и лицемерные заверения в том, что «вы достойны этой роскоши». Если предположить, что рекламный ролик (или спот) есть заданная форма, которую надо наполнить до краев потребительским желанием. Не бурным, страстным, а томительным, обволакивающим и в то же время условным, как павловский рефлекс.

Участники спот-фестиваля разительно отличались от режиссеров-киношников, чей генотип не разрушила даже перестройка и которые — что в старшем, что в среднем, что в младшем поколениях - обуреваемы всеми комплексами великих людей. Эти — по определению другие, вылеплены из другого теста, дышат другим воздухом. Что не значит, будто им вовсе не присущи человеческие черты, неведомы радости и муки творчества, незнакомы тщеславие и жажда успеха. Однако в их глазах не горит блеск амбиций. Они расслаблены и словно бы погружены в нирвану. Если бы они не были признанными в своем деле профи, я бы спутал их с героями самой модной на Западе книжки «Поколение X»[1].

У них нет Имен. То есть у них есть, разумеется, имена и фамилии, но их творческие достижения большей частью анонимны. Если ты очень хочешь, ты можешь, конечно, дознаться, что спот номер 5-83 срежиссировал X, а 9-34 — соответственно У. Но анонимность господствует как принцип: в рекламном кино нет титров, а идеальной считается работа такого жюри (мы не сумели), которое выставляет оценки фильмам-претендентам, не глядя в каталог и не зная, кто что сделал.

Анонимность и полузасекреченность творческих характеристик определяют сознание инопланетян. У них есть своя шкала престижа, есть даже свои звезды — например, Юрий Грымов или Тина Баркалая. Но и эта система функционирует иначе, чем у землян. Традиционным критериям признания, популярности у публики они предпочитают широкую известность в узких кругах, хотя по условиям игры работают на многомиллионную аудиторию и сакраментальное противоречие между массовым и элитарным, свернувшее мозги некоторым киношникам, вовсе даже не обсуждается.

Они держатся своим кругом, если не сказать — своим кланом. И здесь нет ничего удивительного, учитывая своеобразие их неземного происхождения. Посланные к нам, простым



Реклама газеты «Сегодня»

труженикам, с планет Роскоши, Процветания и Лучезарных Улыбок, они — профессиональные жрецы масскульта — ощущают себя элитой. Но без фанаберии. Будучи миссионерами, лишены, однако, синдромов фанатизма

[1] Книга Дугласа Купланда представляет культуру новой молодежной генерации: безликость как принцип (Курт Кобейн и группа «Нирвана», Ривер Феникс и другие).

и мессианства, им также чужд интеллектуальный экстремизм. Культу духовности, культуртрегерства или хотя бы светского блеска они предпочитают другую идиллию: мерцание монитора, приглушенное журчание беседы в своем кругу, неспешную дегустацию вин — то, что у них совершенно официально именуется «счастливым часом».

Внутри этого класса существует своя иерархия. Иногда в кулуарах тусовки возникает вопрос: приехал ли пафос? Приедет ли? Пафос — более шумная, более яркая и претенциозная категория пришельцев. Но именно по этой причине она больше напоминает знакомых нам и раньше баловней судьбы, «золотую молодежь» и прочее из старого арсенала. За двумятремя исключениями, пафос в этот раз не приехал. Что дало ценную возможность понаблюдать новый вид человекообразных существ в их естественном, статистически однородном и типовом состоянии.

Близкие (в силу пребывания в одной и той же гостиничной резервации) контакты с инопланетянами ограничились лишь первой степенью. Не потому только, что жюри на любом фестивале невидимой стеной отделено от участников конкурса. Но и ввиду более серьезной психологической преграды. Все-таки мы пришли из разных миров. Перед этим контрастом меркнут различия между поколениями и даже антагонизмы критиков и творцов. Конечно, самый молодой член жюри Дима Быков был более прочих способен к ночной жизни в «балаганчике» инопланетян, но даже он смотрелся иногда рядом с ними идеалистом-шестидесятником. Уж на что непохожи бывают внутренние установки представителей разных кинопрофессий, но здесь мы ощущали себя людьми одной крови, столкнувшимися с явлением «чужого».

Это «чужое» не выглядело агрессивным, но, как и мы, осторожно и отчужденно, хотя не без интереса, присматривалось к иной разновидности жизни. Однако стороны не были равноправны: допущенная мною роковая слабость привела к тому, что я пред ними явился в сомнительном облике судьи, члена жюри. Вдвойне сомнительном, ибо, как выяснилось на пресс-конференции, никто из киношников для них не авторитет — даже такой классик операторского искусства, как Вадим Иванович Юсов. При том, что, кажется, каждый второй зрелый кинематографист и четверо из пяти начинающих по уши задействованы в рекламном бизнесе, тем не менее в нем господствует поистине инопланетная психология и система ценностей. Последняя зиждется в основном на интуиции и косвенных данных о том, «кто чего стоит» (в прямом и переносном смысле).

Отсюда настойчивый призыв к разработке неких «объективных критериев» качества кинорекламы, обращенный даже куда-то вовне (может, затем пришельцы и посетили нашу

«ТВ-Парк», режиссер Ю.Грымов

«Баня», режиссер Я.Иважевский

планету?), и вместе с тем — органическое недоверие к «чужому уставу». Обе ноты прозвучали в интервью Юрия Грымова еженедельнику «TV-Парк». Говорилось именно об этом, что кто-то должен выработать критерии, хотя «кто-то» из мира кино не вдохновляет вовсе. И тем не менее многократный лауреат всех возможных фестивалей, включая нынешний «Кипарис», намерен и дальше участвовать в конкурсах, кем бы они ни были судимы. Время работает на них — инопланетян.

Занятная публика, связанная не столько профессиональным жаргоном, сколько тайной знаковостью с легким оттенком сектантства. Иной раз в общении с ними повисала пауза, и между собеседниками пролетал потусторонний дух. Они внимательно слушали вас и как бы на вас смотрели, но в какой-то момент вы начинали сильно сомневаться: «на» или «сквозь». Кого-то даже пронзила догадка, что они лишь на время покидают свой затененный мир, населенный зомби, вампирами и другими мистическими персонажами, чтобы с грустью поглазеть на нас. Или — сквозь нас.

«CD — слушай», режиссер Т.Бекмамбетов

Между прочим, абсолютно не подтвердились предостережения (мы даже забыли о них), будто на фестивале «новых русских» нас, «старых», начнут покупать и подкупать. Мы им были нужны не для этого.

По сути мы, варяги, оказались нужны в силу безысходности. Не могут же свои судить своих. В результате мы, а не они были на «Кипарисе» пришельцами. Они, другие во всем, вынуждены были подчиниться некоторым нашим правилам, согласно которым в приличном обществе необходимы жюри, конкурсы, награды и прочее. Это то, что они увидели, поехав на фестиваль рекламы в Канн. И переняли у французов много милых мелочей: запуск воздушных шаров, отличное качество каталога и годового пресс-релиза (вообще-то не мелочь); ну а уровень организации тусовок они обеспечили по собственной инициативе в силу душевной потребности.

Однако что, собственно, полагается делать с жюри, им было не совсем понятно. Этап, на котором нас использовали в качестве безлично тестируемых, благополучно миновал, и глубоко за полночь нам самим пришлось суммировать баллы по каждому из полусотни роликов. Поработав вместо зависшего компьютера, мы взяли инициативу в свои руки и вполне традиционным мирным способом вынесли свое соломоново решение. Когда оно было объявлено, нас вежливо выслушали, оспаривать не решились, а в глазах инопланетян читалось повышенное по сравнению с обычным, хотя по-прежнему отчужденное любопытство.

P.S. Чтобы описание данной разновидности инопланетян не показалось абстрактным, назовем одно имя. Олег Федоров, директор «Кипариса». То ли двадцать два, то ли двадцать три года. Занимается бизнесом, обожает рекламное кино. Абсолютно рыж и похож на марсианина.

P.P.S. Спустя два месяца после окончания фестиваля в одном из московских особняков собрался клуб друзей рекламы «Кипарис». Пришла и часть жюри, вручила дипломы победителям. Хотя мы встретились тепло, а в компании я увидел еще несколько примкнувших знакомых лиц, ощущение инопланетности не исчезло. Не оно ли привело и на фестиваль, и сюда журналистку Светлану Омельченко, бывшую летчицу из отряда космонавтов, проведшую большую часть жизни в Звездном городке?

Словно какой-то неслышный ультразвуковой сигнал включился: у-у...

ДЖУЛЬЕТТО КЬЕЗЕ:

«Рынок не превратит Россию в Америку»

Повсюду в мире общественный, политический, нравственный климат и экономические условия жизни страны определяет элита — интеллигенция. Это особенно ясно видно на примере России.

Недавно в Италии состоялась презентация последней книги Александра Зиновьева «Падение «империи зла». Я не могу сказать, что разделяю все взгляды Зиновьева, но многое в его книге правдиво. В частности, тот тезис, что интеллигенция прежде всего ответственна за нынешнее состояние России.

Нередко иностранцы приходят в восторг от вида обновляющихся московских улиц, от роскошных магазинов, оживленной торговли — они усматривают в этом шаги в цивилизованный мир. Но эти симптомы возрождающегося капитализма еще ни о чем не говорят: просто альтернативы искусственно насаждавшемуся коммунизму нет. Другое дело, каким образом государство контролирует этот процесс, какие избираются темпы, насколько точно просчитываются последствия реформ. Российская элита находилась под обаянием иллюзии, что свобода предпринимательства, рынок немедленно превратят Россию в Америку — я имею в виду уровень жизни. Иначе говоря, русскими в качестве ориентира была избрана экстремальная модель капитализма. А между тем, гораздо естественней для России путь Швеции, Германии или Италии, стран с сильной государственной системой, к чему, собственно, так привыкли здесь люди за годы советской власти, когда даже сами они были по сути дела госсобственностью. Теперь, как и в 1917 году, возобладала идея революционного скачка, возобладало большевистское пренебрежение к судьбам и даже жизням людей. Политическая элита настолько заражена большевистским вирусом, что даже думать не хочет об эволюционном пути.

Интеллигенция всегда играла в России более значительную роль, чем в других странах. В отличие от западных обществ, где в течение долгого времени формировались различные социальные слои, совокупность которых обеспечивала баланс сил и помогала избежать резкого обострения конфликтных ситуаций, население России всегда было поляризованным, а поляризованное общество не терпит компромиссов.

При советской власти российская интеллигенция получила наиболее высокий за всю свою историю статус. Но при этом еще больше, чем раньше, отдалилась от народа. Как редко встретишь у французского, немецкого или итальянского писателя слово «народ» (как и слово «патриотизм»); у русских же оно встречается сплошь и рядом — как бессознательное проявление ощущения отдаленности от этого самого «народа», чувства вины перед ним. За годы моей работы в России я открыл такую нехитрую закономерность. Когда оратор на трибуне начинает оперировать словесными клише типа «нерушимое единство партии и народа» или «дружба народов», всякому становится ясно, что он фальшивит и верить ему нельзя. Теперь, когда на трибуну поднимается человек и произносит: «народ думает» или «народ нам не простит» и т.п., я понимаю, что к народу ни он, ни его слова не имеют никакого отношения.

Конечно, ни Егор Гайдар, ни люди его круга не станут разглагольствовать о «народе». Это люди, воспитанные в традициях западной культуры, гораздо более образованные, чем их предшественники, но решительно размежевавшиеся с культурой отечественной. У них отсутствует реальное неидеологизированное представление о Западе. И о России у них сложилось упрощенное, «западное» представление. Но, как сказал один мой американский приятель, «у нас в Америке историческая перспектива ограничена сорока восемью часами»; у Америки короткая история, и потому там естественна революционность планов, в то время как Европа создавала свои ценности — и материальные, и социальные, и нравственные — веками и приспособилась к медленному переустройству. Но ее опыт не востребован молодыми политиками России, они его игнорируют. На наших глазах происходит то, что называется fit-back — порочное взаимовлияние разных типов сознания, взаимовлияние, чреватое самоубийственными последствиями не только для России, но и для Запада. Ибо прав был Иван Ильин, сказавший, что колонизировать Россию или невозможно (она слишком велика и богата), или если это осуществимо, то грозит безмерными потрясениями.

Чтобы управлять сложнейшими процессами переходного периода, нужна чрезвычайно грамотная политическая элита. Чем же располагает Россия? Элитой, не имеющей юридической культуры, не понимающей, что такое правовое государство. Процесс перехода от одного уклада к другому разворачивается в самом большом по территории государстве мира, в самом богатом по природным ресурсам. И вот эти огромные богатства оказываются в руках — прав Солженицын — узкой олигархии, не имеющей достаточно ясного представления о том, как ими управлять. Никто не отдавал себе отчета в том, какие силы нарождаются или проявляются при формировании рынка. В результате политическая элита собственными руками создала криминальное общество. Личный эгоизм этих людей не позволил им думать о компромиссе — и в резко поляризованном обществе конфликты приобрели острейшую и болезненную форму. Криминальное общество начало формироваться еще при Горбачеве, когда появились пер-

---

Джульетто Кьезе — итальянский писатель и журналист, возглавляющий корпункт газеты «Стампа». В Москве с 1980 года.

вые кооперативы, а борьба с алкоголизмом помогла сколотить гигантские состояния предприимчивым людям. Самым же серьезным источником обогащения был и остается экспорт; имеющие к нему доступ коммерсанты и финансисты — это и есть «новые русские», которые вместе с «ворами в законе» практически руководят сейчас страной. Конечно же, вразрез с добрыми намерениями господина Гайдара. Существует мнение, будто реальная власть в стране по-прежнему принадлежит номенклатуре. Но старая номенклатура, жиревшая на всем готовом, сошла со сцены; ее место заняли дельцы теневой экономики и хозяйственники, представители среднего и низшего слоев партийной и государственной структур, которые умели работать с деньгами. В массе своей это люди с низким культурным уровнем, с нулевым уровнем социального сознания. Их врагом был производитель, и за два года они с ним практически покончили. Они диктовали макроэкономические решения, грабившие население сверх всякой меры, решения, которые никак не способствовали гражданскому миру, тому, чтобы люди приняли реформы. Так что общего языка с народом реформаторы не нашли, поэтому спокойного переходного периода не получилось.

На улицах Москвы бросаются в глаза перемены — «мерседесы» и «BMW», казино, ночные клубы. Но в Москве девять миллионов жителей, а все это чрезмерное богатство — достояние четырехсот тысяч человек. В Москве образовался некий внутренний город, населенный людьми, имеющими доходы несравнимо более высокие, чем у богачей Нью-Йорка или Лондона, несравнимо более высокий уровень потребления, чем на Западе. У этих людей нет желания стремиться к оздоровлению общества. Сегодняшний хаос им выгоден. Недальновидность и низкое политическое сознание не позволяют им заботиться о сбалансированности своих интересов с интересами других. Они предпочитают вооружаться, заводить охрану. Они ничего не производят и не собираются производить.

Недавно я побывал в Вашингтоне на Международной конференции «Мировая организованная преступность» (русских экспертов, между прочим, там не было — им не доверяют). Речь на ней шла о слиянии «Cosa nostra», колумбийского «Картеля» наркобизнеса и русской мафии. Бывший агент ЦРУ, ныне консультант одной из фирм Джек Блум привел такие цифры: ежемесячно из России утекают 1,5 — 2 миллиарда долларов, а каждую неделю в самой России отмываются 150 — 200 миллионов долларов международной мафии. Где конкретно? Там, где платят наличными и никто не спрашивает, откуда деньги, — на приватизационных аукционах, которые полностью и по всей стране контролируются, как писали «Известия», криминальными структурами.

Тем не менее есть и другие «новые русские», которые не желают входить в преступный бизнес, умеют работать, и таких людей могло бы быть в сотни раз больше, если бы власти избрали иную модель развития. У меня, например, появились знакомые в одном небольшом издательстве, которое крепко стоит на ногах. Но их каталог предназначен только для распространения на Западе, иначе, говорят они, узнав о нас, кто-нибудь обязательно попросит поделиться прибылью. Они вынуждены быть незаметными, ибо атмосфера в стране не стимулирует честный труд. Людей грабят на всех ступенях производства — при оформлении лицензии, закупке сырья, продаже продукта, получении прибыли. Колоссальные денежные и прочие махинации соответствующие органы предпочитают не замечать. Мне, неспециалисту, давно была ясна суть авантюры Мавроди, но где же были Министерство финансов, Центральный банк? Потому и политическая активность в стране так низка: люди впадают в апатию, никому не верят, не хотят идти на выборы. Преодолеть это опасное состояние можно, лишь создав систему эволюционного переходного процесса, который удовлетворял бы не мелкие группировки, взобравшиеся на вершину власти, а значительные слои населения. Необходимо исключить самую возможность массового надувательства, обмана людей. Иначе рынок останется, но демократии так и не будет. Ибо она не есть приложение к рынку, а результат долгого кропотливого труда.

Записала Н.Ц.

КЁРСТИН ХОЛЬМ

«Новые русские»: как они живут, что они любят

Каждую субботу в полдень на Российском телевидении под бойкую мелодию появляется на экране изображение господина в цилиндре, и мужской голос объявляет о начале передачи для «новых русских» — «Комильфо». Но нормы этикета, с которыми знакомит зрителей в последующие полчаса шикарно одетая ведущая Алена, касаются исключительно указаний насчет того, как наиболее «стильно» потратить деньги. Подающая себя подчеркнуто «благородно» Алена показывает роскошные рестораны и ночные клубы, дает советы, где в Москве можно купить самую элегантную мебель, самые изысканные украшения, самые драгоценные меха. Для рождественского отдыха у «Комильфо» припасены особенно заманчивые предложения. Кокетливо склонив головку, Алена упоенно говорит о круизе по Карибскому морю с высадками на берег — поездке,

Кёрстин Хольм — специальный корреспондент газеты «Франкфуртер альгемайне» в Москве.

которая приятно разнообразит монотонность русской зимы. Тем же «деловым людям», дети которых учатся за рубежом и о чьих каникулах тоже следует позаботиться, Алена рекомендует некую фирму, организующую выезд детей в Англию, где они смогут осмотреть страну и подучить язык. Таким образом уставшие от трудов родители доставят удовольствие и себе, и своим отпрыскам.

«Новыми русскими» называют прослойку внезапно появившихся в короткой истории постсоветского «капитализма» богачей. Большинство из них — жители Москвы, Санкт-Петербурга и нефтяных районов. Кичась своими успехами, они, как правило, стараются самым решительным образом отмежеваться от окружающих их простых смертных, обращаются с подчиненными как с прислугой и игнорируют все правила дорожного движения. В соответствии с новой национальной конъюнктурой они окружают себя флером православной духовности, и духовные пастыри освящают их автомобили и офисы. Характерный типаж нуворишей подтверждает то, что уже давно показала статистика: почти все «сильные мира сего» в нынешней России вышли из старой номенклатуры. Они приватизировали предприятия, работающие на экспорт, обратили партийные деньги в банковский капитал, получили в столичных ведомствах лицензии на экспортно-импортные операции. Рыночные реформы с самого начала встретили поддержку со стороны партийной верхушки, поскольку большинство ее представителей чувствовали свою ущербность по сравнению с западной социальной элитой и тоже хотели запросто ездить к теплым морям, строить просторные коттеджи и обживать земельные участки — так считают российские наблюдатели. Молодое поколение предпринимателей, используя, как правило, комсомольские или родственные связи, сколотило существенный капитал в банках, на товарных и фондовых биржах. Некоторые делают карьеру в качестве «челноков», закупающих для продажи в России дешевый ширпотреб в Китае, Турции или Польше. Множество врачей, учителей и юристов, оставив свои низкооплачиваемые профессии, принялись совершать «чемоданные рейсы». Их деятельность заметно сказалась на ассортименте российских магазинов. Однако в последнее время прибыли от нее значительно сократились. Это связано не столько с увеличением таможенных тарифов или транспортных расходов, сколько с деятельностью вездесущей мафии, тень которой пала на все слои российского общества. Ее боссы могут на равных соперничать с капитанами советской индустрии, что они, впрочем, и делали еще с советских времен.

Среди «челноков» встречается немало представителей бывшего советского среднего класса — техническая и гуманитарная интеллигенция, которая с большим или меньшим успехом борется со своим обнищанием. Новый средний класс, интересующийся программой «Комильфо», состоит в основном из служащих процветающих фирм и телохранителей. Владельцы коммерческих ларьков и фермеры здесь отсутствуют.

В соответствии с российской традицией те, кого возносит колесо фортуны, стремятся освоить западный стиль жизни. Но за фасадом западного по уровню потребления высшего слоя скрываются отношения страны «третьего мира». На фоне преобладающих дорогостоящих иномарок почти незаметны автомобили для людей среднего достатка. Многие немецкие автомобилестроители продавали в Москве свои лучшие модели по рекордным ценам с годовой страховкой, равной их себестоимости.

Характерно, что спросом пользуются спортивные модели, жизненный срок которых существенно укорачивается на опасных дорогах Москвы и Тюменского края. Если верить документу, найденному возле жертвы недавнего террористического акта (взрыва), при наличии соответствующих связей в мэрии можно выправить бумагу, защищающую водителя от всех проверок ГАИ.

Находят своих покупателей и новейшие достижения французских и итальянских модельеров, несмотря на то, что в России они значительно дороже, чем на Западе, а долгая и суровая русская зима и феноменальная грязь не благоприятствуют ношению изящной одежды. Клубы для избранных и элитарные рестораны выходят на европейский уровень если не ассортимента, то услуг.

Сверхвысокие цены и возросший спрос объясняются не только масштабом организованной преступности, которая тем не менее все решительнее контролирует экономику и становится важным фактором культуры. С некоторых пор главарь мафии — профессия, о которой мечтают даже школьники. Дети и молодежь охотнее всего одеваются в военный камуфляж наподобие той формы, которую носят частные телохранители, сделавшиеся характерной приметой российских улиц. Эти люди становятся образцом моды: даже их короткая стрижка (чтобы в драке не схватили за волосы) стала модной у молодежи. «Высшее» общество тоже не избежало влияний этого рода: в дорогих ресторанах посетители часто требуют, чтобы оркестр играл музыку из классических американских фильмов о мафии. Гангстерская «романтика» дошла до того, что можно услышать, как в критические моменты клаксон бронированных машин исполняет мелодию из «Крестного отца». Западные импортеры получают новый социальный заказ: один элитарный римский кутюрье представил на показе высокой моды в Москве защитный костюм.

Давно уже не секрет, что Россия заимствует у Запада прежде всего потребительство, но не уважение к окружающим или деловую этику. По поводу этой последней прежде других стал заботиться журнал «Космополитен», кстати сказать, издание более высокого качества, чем у себя на родине, и гораздо менее дидактичное, чем там. Журнал адресуется юным дамам из нового среднего класса. Он призывает их к преодолению таких «национальных болезней», как непунктуальность и расхлябанность, а также к отказу от привычки к вызывающей косметике, от посещения магазинов в рабочее время и болтовни по телефону. Российские журналы, посвященные высокому стилю жизни, обращаются к тонкому слою социальной верхушки и носят претенциозные названия — типа «Элита» или «Империал». Они предлагают зимние путешествия на Гавайи, рекомендуют для отпрысков европейские частные школы, печатают портреты банкиров и аристократов, актеров и кутюрье. Глянцевые фото с роскошными интерьерами, шикарной одеждой персонажей, о которых идет речь, их густо нагримированными лицами и элегическими позами указывают на буржуазную склонность к декадансу. Так прославленная эпоха кануна Октябрьской революции будто переживается заново и подает сигнал о том, что впереди ожидается нечто подобное.

Подобную картину можно увидеть и на Российском телевидении. Только исключительно западные фирмы предлагают товары повседневного спроса — зубную пасту, кремы, шампуни, предметы домашнего обихода и продукты питания. Если же реклама чисто российская, то речь в ней идет либо о банке, либо об инвестиционном фонде. Финансовые структуры подают себя в великорусско-патриотическом свете и потрафляют российской мечте об историческом величии и широком образе жизни россиян. Один из банков внушает зрителям иллюзию исторической преемственности через отдельные моменты всемирной истории, представленные как анекдоты из жизни Юлия Цезаря, Александра Македонского и царицы Екатерины Второй. Другой показывает освещенную свечами церковь и томным женским голосом вещает о сохранении истинных ценностей. Некий инвестиционный фонд украсил себя изображением былинного богатыря. Другой представляет изысканную даму, которая из каприза крушит роскошную мебель и машину. «Вы можете позволить себе все, если вы с нами», — сообщается зрителю радостная весть.

Обедневшее большинство населения взирает на ценности нуворишей с недоверием и завистью, воспринимая этих людей как узурпаторов. Некоторые оптимисты надеются, что следующее поколение, выросшие за рубежом наследники новых капиталистов и мафиози, превратятся в добропорядочных граждан. Однако, сравнивая нынешнюю Россию с гангстерской Америкой двадцатых годов, невольно приходишь к выводу, что криминальная среда склонна самовоспроизводиться. Пресловутые сыновья «новых русских», наблюдающие за своими отцами из далеких английских колледжей, перенимают их стиль «работы», едва лишь снова возвращаются на российскую землю.

Участники одной конференции, недавно созванной видным «старым русским», пытались дать этому явлению рациональную оценку. Выступающие с прискорбием отмечали, что нечестность в торговых делах дискредитирует и без того сомнительный в России институт частной собственности, что у нуворишей, «новых русских» отсутствует гражданский пафос и что Россия в определенном смысле превращается в страну без динамичного среднего класса, играющего в обществе роль «мотора».

Представители «новых русских» заслушаны не были. Как убедительно разъяснил один из участников конференции, у них нет времени — им надо деньги делать.

Перевод с немецкого С.Цыркуна

ДЖОРДЖ ФАРАДЕЙ

Несостоявшийся новый класс, или Капиталисты от культуры

Давно уже не новость, что из всех социальных групп интеллигенция претерпела самое значительное ухудшение своего экономического статуса и практически утратила свой культурный престиж из-за перехода российского общества к рынку. Во всяком случае, этот взгляд преобладает среди самой интеллигенции. При том, что именно она была основной движущей силой перестройки. Во второй раз за это столетие интеллигенция пала жертвой революции, инициированной ею самой, — таково, по крайней мере, общее мнение.

Мне хотелось бы высказать свои предположения по поводу статуса интеллигенции в советском обществе, которые могут оказаться полезными для оценки ее перспектив.

Следуя официальному советскому определению интеллигенции как образованной «прослойки», ее можно сблизить со средним классом, «белыми воротничками» капиталистического общества. Как в социалистических, так и в капиталистических государствах двадцатого столетия наблюдался значительный количественный прирост этой части общества, зачастую объясняемый возросшими технологическими и организационными потребностями развитой индустриальной экономики. Более того, многие исследователи полагали, что этот «новый класс», обязанный своим положением высокому образованию, а не деньгам или власти, постепенно становился новым правящим классом — как на Востоке, так и на Западе.

Эта часть общества, естественно, наделялась склонностью к свободной дискуссии (в которой он, конечно, должен был одержать верх благодаря своему интеллектуальному превосходству) и критическим подходом к личной, профессиональной и политической жизни. Таким образом, интеллигенция оказалась основным проводником того, что Вебер называл процессом «рационализации» современного общества. Благодаря ей по мере своего развития социалистические и капиталистические государства стали проявлять тенденцию к сближению, так как власть, соответственно, партийных идеологов и капиталистов постепенно сменялась властью

Джордж Фарадей — докторант факультета культурной антропологии Дьюкского университета (США).

управленцев и специалистов. По мнению некоторых исследователей, социалистический мир, несмотря на более низкий уровень материального развития, больше продвинулся в этом направлении, так как инспирированное марксистской идеологией централизованное планирование уже и так подразумевало «рациональность» в качестве цели общества. Это положение дел можно обрисовать кратким лозунгом «Вся власть плановикам!». Начало перестройки многими интерпретировалось как момент, когда «модернизированная» и образованная элита (то есть интеллигенция) смела со своего пути коррумпированную и закоснелую номенклатуру брежневской эры. Если бы эта схема верно отражала суть происходящего, было бы совершенно непонятно, каким образом интеллигенция — и вместе с ней власть рационального — могла потерпеть такое сокрушительное поражение. Теперь, когда республики бывшего Советского Союза деиндустриализируются с еще большей скоростью, чем они когда-то индустриализировались, столь же быстро ликвидируется материальная основа существования технической интеллигенции.

Теория французского социолога Пьера Бурдье, однако, предлагает нам альтернативную модель социальной роли образованного класса, которая, по-моему, точнее объясняет его положение в Советском Союзе и перспективы в постсоветской России. Анализируя ситуацию в современной Франции, Бурдье выдвигает тезис о том, что следует принимать во внимание распределение не только экономических ресурсов, но и того, что он называет «культурным капиталом». Проще всего представить себе это понятие как социальный багаж, обусловленный знаниями в области культуры, хорошим вкусом и т.д. Как и экономический, культурный капитал неравномерно распределяется в обществе и может даже быть связан со своего рода эксплуатацией, которую Бурдье называет «символическим насилием»: оценка культурного уровня (скажем, стиля речи) одного человека возможна лишь на фоне другого, более низкого уровня.

Распределение культурного капитала, однако, происходит иначе, чем капитала экономического, благодаря чему существует, так сказать, двойная элита: в контексте Парижа (именно это общество исследовал Бурдье) это соответствует разделению на «высокую» буржуазию правой ориентации и левую интеллектуальную богему. Бурдье полагает, что радикализм и «антифилистерство» последней объясняются ее стремлением навязать обществу в целом и буржуазии, в частности, свои ценности и утвердить свое культурное превосходство. Как выражается Бурдье, у интеллектуальных классов наблюдается ярко выраженная «заинтересованность в бескорыстии».

В какой мере эта теория применима к советскому обществу? Прежде всего следует отметить, что «культура» в смысле «высокой» художественной и интеллектуальной традиции (а не в этнологическом смысле повседневного «стиля жизни») занимала важнейшее место в системе ценностей советского периода. Сама партия неустанно пропагандировала «культурность» и тратила огромные материальные средства на развитие системы образования и государственную поддержку искусств. Тем не менее партии не удалось добиться своей идентификации с культурой, и, таким образом, образовался разрыв между ней и интеллигенцией, которую партия, загнав в подполье при Сталине, снова вернула к жизни, всячески поддерживая ее жизнеспособность и социальную роль.

Несмотря на то что номенклатура по мере развития советского общества становилась все более знающей, она оставалась менее образованной, менее утонченной, чем интеллигентская элита. Еще и сегодня иностранца постоянно потчуют историями об ограниченности и неправильном произношении бывших партийных лидеров — даже выпускника МГУ М.С.Горбачева. Уважение к традициям дореволюционной интеллигенции сохранило удивительную силу. Мой друг с восхищением говорил мне, что одной из черт привлекательности А.Д.Сахарова была его «благородная» манера речи.

В «московских повестях» Юрия Трифонова представлен интересный взгляд изнутри на динамику «культурного расслоения» в Москве позднесоветского периода. Главные герои Трифонова — как правило, интеллигенты, то и дело вынужденные идти на компромисс с идеалом незаинтересованности, бескорыстия, которому они тем не менее продолжают оставаться верны. Им противопоставлены те, кто «умеет жить», кто делает карьеру, добивается улучшения жилищных условий и т.д., при этом не особенно заботясь о собственной совести. Трифонов в своих повестях утверждал, что так называемый идеал интеллигенции (каким он сложился еще в девятнадцатом столетии), гласящий, что быть образованным значит быть бескорыстным и жить во имя высших целей, а не личной выгоды, — этот идеал сохранился и при советской власти. В то же время писатель видел, что под давлением требований жизни в советском обществе интеллигенции постоянно приходилось идти на компромисс.

На мой взгляд, однако, такая трактовка ситуации прямо противоположна реальному положению вещей: на самом деле интеллигентский идеал бескорыстия не находился в оппозиции к требованиям советского общества, он, скорее, был порожден им.

Свойственный советской экономике тотальный дефицит привел к тому, что в приобретении товаров и услуг деньги имели куда меньшее значение, чем личные связи, что иллюстрируется известной русской пословицей «Не имей сто рублей, а имей сто друзей». Следует обратить внимание на последнее слово. Его употребление предполагало, что в практическом смысле более всего был полезен вовсе не деловой партнер, отношения с которым строились исключительно на основе открыто признаваемого личного интереса. Наиболее полезным оказывался «друг» — человек, в отношениях с которым личный интерес не выражался открыто; помогал же он во имя самой дружбы, то есть бескорыстно.

И это снова возвращает нас к понятию культурного капитала. Важным аспектом реализации его потенциала, состоящего в повышении личного престижа, является бескорыстие, незаинтересованность. Если, к примеру, для всех очевидно, что такой-то человек стал специалистом по современному искусству, чтобы лишь производить впечатление на других, его будут считать скорее всего «выскочкой», возомнившим о себе, чем достойным восхищения. Кроме того, часто такой человек стремил-

ся скрыть возможность личного интереса и от себя самого.

Итак, мне представляется, что в советском обществе исключительно важная роль культурного капитала (и следовательно, владеющей им интеллигенции) являлась результатом необходимости выглядеть бескорыстным, дабы получить желаемое в условиях тотального дефицита. Приобретение статуса интеллигента автоматически характеризовало человека как бескорыстного, что оказывалось полезным даже в смысле достижения чисто материальных целей, не говоря уже о моральном удовлетворении, которое приносило всеобщее уважение.

А что же теперь, после столь бурно оплакиваемого краха интеллигенции и упадка Русской Культуры? Чтобы в этом разобраться, следует, по-моему, сначала понять, что же именно утрачено. Я полагаю, что ценность утрачена не культурным капиталом, а образованием — причем с чисто экономической точки зрения. Вслед за Селеньи и другими можно говорить об утрате «человеческого капитала». Дело в том, что образование сегодня потеряло свою производительную ценность (инженер, к примеру, не может на практике применить полученные профессиональные знания). Однако я твердо убежден, что по крайней мере для всего общества в целом образование и, в более общем смысле, «культурность», то есть интеллигентность, сохранили свое значение, хотя бы в том, что они подчеркивают различия разных слоев общества.

Рассмотрим для примера отношения между интеллигенцией и пресловутыми «новыми русскими», которые в современной культурной иерархии заняли место, еще недавно занимаемое партноменклатурой. У «новых русских» появились деньги и власть, но практически нет культурной легитимности. Мои личные наблюдения привели меня к выводу, что многие из них — люди образованные (а это, в свою очередь, подразумевает, что на самом деле многие интеллигенты превратились в «новых русских»), но, несмотря на это, их считают обывателями, алчными нуворишами, заинтересованными лишь в коллекционировании любовниц, машин-иномарок и дач. Когда я говорю людям, что приехал сюда, чтобы изучать культуру «новых русских», их реакция практически всегда одинакова: «Какую еще культуру?» Без сомнения, чтобы заниматься большим бизнесом, вовсе не требуется быть образованным, тем более хорошо образованным: «нувориши» происходят из самых разных слоев советского общества. Но мне в особенности интересно следующее широко распространенное представление: чтобы заниматься бизнесом, человек должен противопоставить себя непреходящим ценностям интеллигенции — то есть он лишь открыто заботится о личном интересе. Именно в этом «преступлении» обвиняют «новых русских» — неважно, совершают ли они при этом уголовно наказуемые преступления или нет.

Как ни парадоксально это звучит, мне кажется, что само представление о культурном упадке, о «филистинизации» свидетельствует о том, что идеалы интеллигенции чрезвычайно сильны в современном российском обществе. Как класс специалистов, производителей культурных ценностей и интерпретаторов интеллигенция продолжает свою деятельность по дискредитации стремления к наживе. Но вместе с тем именно благодаря ей «новые русские» могут обрести ту самую легитимность, в которой им отказывает интеллигенция. Такой же механизм действует в католической церкви, которая сначала прививает своей пастве понятие греха, а затем становится средством его отпущения.

Сегодня мы можем сказать, что русская интеллигенция находится в кризисе, но отнюдь не потерпела поражение. Ей, к сожалению, не удалось направить перестройку в то русло, о котором говорили теоретики «нового класса». В сегодняшней России не существует экономического планирования и академических исследований, таким образом, в ней нет места (не говоря уже о преобладании) «технократической» элите. Это, конечно, привело к трагическим и часто невосполнимым потерям человеческого потенциала, когда инженеры становились и становятся таксистами, а физики — продавцами в ларьках. Но, как я уже говорил, истинная сила интеллигенции как класса проистекала из ее способности определять культурную иерархию общества в своих интересах, несмотря на то, что рычаги политической и экономической власти находились не в ее руках. Конечно, сегодня, в отличие от советского периода, на деньги можно купить то, что покупается (и даже то, что не покупается). Однако мне кажется, что отсутствие какой бы то ни было упорядоченности и предсказуемости в российском «диком капитализме» оставляет личные связи по меньшей мере столь же важными, как при социализме, и таким образом культура, даже после крушения всех политических и экономических структур, сохраняет свой статус.

Подведем итоги. Причиной важной роли интеллигенции в советском обществе было не столько стремление государства к модернизации, сколько его неспособность построить по-настоящему «рациональное» общество. Следовательно, престиж интеллигенции как носителя русской культуры опирался не на силу советского государства, а на его экономическую дезорганизацию и отсутствие культурной легитимности. Сегодня на смену социалистической стагнации пришел «дикий капитализм», но и ему пока не удалось ни привнести порядок в экономику, ни приобрести культурную легитимность. И все же, в значительной степени подорвав материальное положение интеллигенции, переходный период совершенно не затронул главную причину ее престижа в обществе. Культура остается высочайшей ценностью, чего никак нельзя сказать о политических или экономических структурах. А отсюда следует, что реальной угрозой российским культурным ценностям и тому месту, которое занимает среди них интеллигенция, является не неудача в построении процветающего, уважающего закон, демократического — проще говоря «нормального» — общества, а как раз самый факт его построения. И это ставит сегодняшнюю российскую интеллигенцию перед щекотливым выбором (даже если он и будет сделан за нее посторонними силами): желает ли она жить в культурном или цивилизованном обществе?

Перевод с английского
Д.Шабельникова

Вступая в 1995-й — год столетия кино, — вспомним еще об одном юбиляре — ровеснике Великого Немого, его верном спутнике, его полиграфическом отражении — киноплакате.

Они появились на свет вместе: реклама художника М.Озолля украшала витрину «Гран кафе» на бульваре Капуцинов в Париже, где братья Люмьер впервые показали зрителям «движущуюся фотографию». Их содружество продолжается и поныне.

В России начала века о фильмах чаще всего извещали текстовые афиши, воспроизводящие отдельные кинокадры. Некоторые из них были напечатаны на цветной бумаге, хорошо скомпонованы, украшены орнаментом и при кажущейся простоте и непритязательности несли в себе элементы плакатной образности: использовали фотографию как достоверный фрагмент ленты, объединяли в одной композиции несколько сюжетов.

Трудно сказать, когда появился первый русский плакат; во всяком случае именно плакат предварял показ первой отечественной художественной киноленты «Стенька Разин», снятой в 1908 году в ателье А.Дранкова.

По существу это был лубок, увеличенный до размеров плакатного листа. Его автор, малоизвестный художник П.Ассатуров, не случайно использует приемы народного искусства: популярная песня, положенная в основу фильма, была «разыграна» грубо, лубочно-примитивно. Зависимость образного строя рекламы от кинопроизведения, его эстетики, режиссуры, операторской работы, изобразительной стилистики особенно заметна в раннюю пору становления кино, в предреволюционное десятилетие XX века. Именно тогда кинематограф в поисках своих путей многое заимствовал у театра: ранние фильмы представляли собой цепь мизансцен, снятых общим или средним планом с неподвижной точки. Соответственно и в киноплакате преобладающими становятся композиции, использующие постановочные приемы кино. Это могли быть точные, натуралистические копии кадра, его более или менее творческие переработки, могли быть и оригинальные графические аранжировки. Магия кадра сказывалась и на графической манере, имитирующей фотографическую фактуру, на скупости цветового решения, приглушенности красок.

Но при всей зависимости от фильма киноплакат развивался по своим особым законам плакатного искусства, и для него первые десятилетия века были временем становления и постижения приемов «презентации» кинопроизведений. Он тяготеет к оригинальности и лаконизму языка, насыщенности цвета. Среди первых киноплакатистов были живописцы и графики, скульпторы и иллюстраторы. Они приобщают киноплакат к художественной культуре времени, к искусству модерна, к достижениям книжной и прикладной графики, выставочного, книжного, театрального плаката. На этом пути порой возникает другая крайность, когда конкретика кинематографического материала уступает место символике, метафоре, изобразительным стереотипам модерна или лубочному примитиву.

К гармонии двух начал — кино и плаката — стремились многие представители первого поколения пропагандистов Десятой музы. И у каждого был свой ключ к решению этой задачи. Известный живописец, график, скульптор Г.Алексеев работал в свободной раскованной манере станковой графики; видному художнику театра и кино В.Егорову было свойственно метафорическое и символическое осмысление темы; первый профессиональный киноплакатист П.Житков оригинально претворял кинематографический материал; А.Апсит, будущий ведущий мастер советского политического плаката гражданской войны, испытывал заметное влияние книжной иллюстрации; М.Кальмансон, художник и владелец литографской мастерской, ориентируясь на вкусы непритязательного зрителя, использовал приемы лубка.

Эти художники, как и многие другие, чьи имена остаются неизвестными, по праву считаются основоположниками жанра. Им принадлежит огромная заслуга в комментировании, рекламе, популяризации фильмов первых отечественных кинофирм — А.Ханжонкова, А.Дранкова, Д.Харитонова, И.Ермольева и других.

Многие из созданных в то время кинолент не сохранились. Но остались плакаты — красноречивые свидетели, бесценные документы. Глядя на них, любой, даже не очень искушенный зритель без труда перенесется в другое время — время младенчества кинематографа, время наивных фильмов — жестоких драм, детективных историй, громких экранизаций. Он увидит портреты знаменитых «звезд полотняного экрана», ощутит сложность художественной жизни той поры, когда бесплотные женские образы в стиле А.Мухи соседствовали с мрачными символическими образами «руки судьбы», «змия-искусителя», «черных воронов»; он поймет огромную дистанцию в художественном уровне произведений «массовой культуры», где подлинно эстетические ценности уживаются с откровенным, кричащим кичем; он получит удовольствие от созерцания талантливых произведений, оценит достижения первопроходцев жанра киноплаката, традиции которого живы в искусстве современных мастеров.

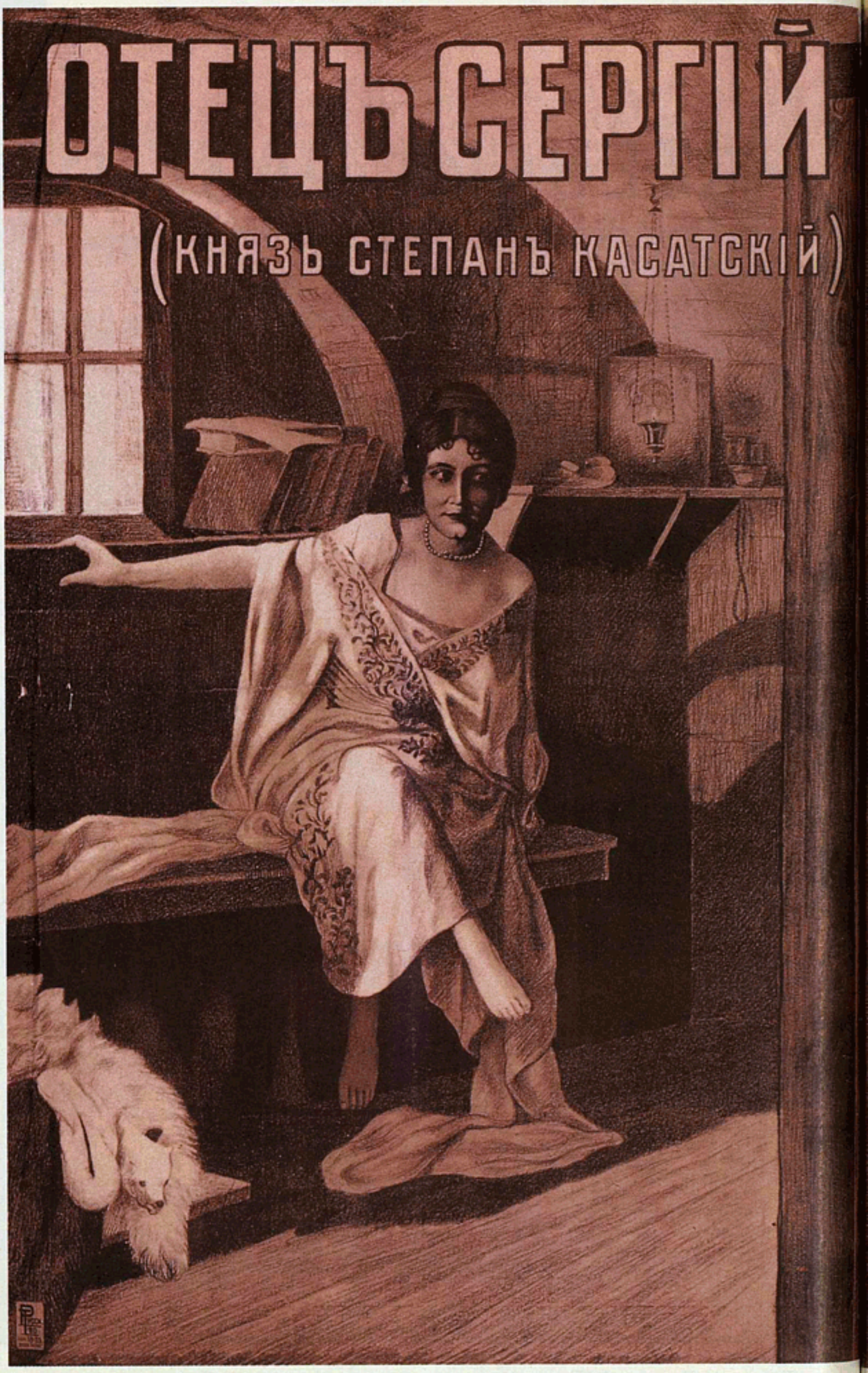
Кинематограф демонстрирует свое плакатное отражение в самых людных местах: на заборах, домах, щитах, афишных тумбах. «Визитная карточка» фильма становится глазами города, его украшением, его нарядом — изысканным или безвкусным — и выражает время подчас даже более остро, открыто, чем сам фильм.

Н.Бабурина

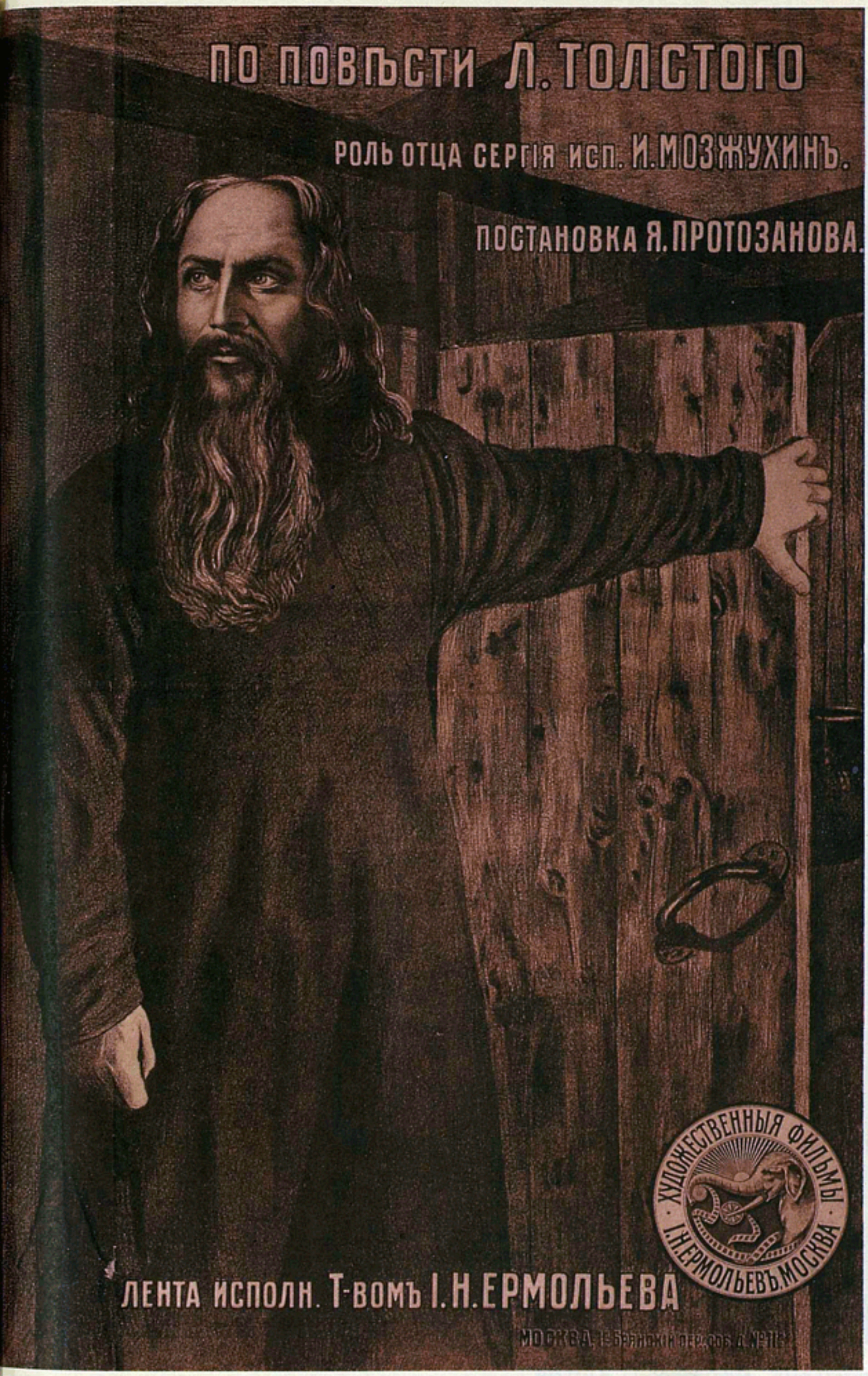
На вкладке даны плакаты из фондов Российской государственной библиотеки

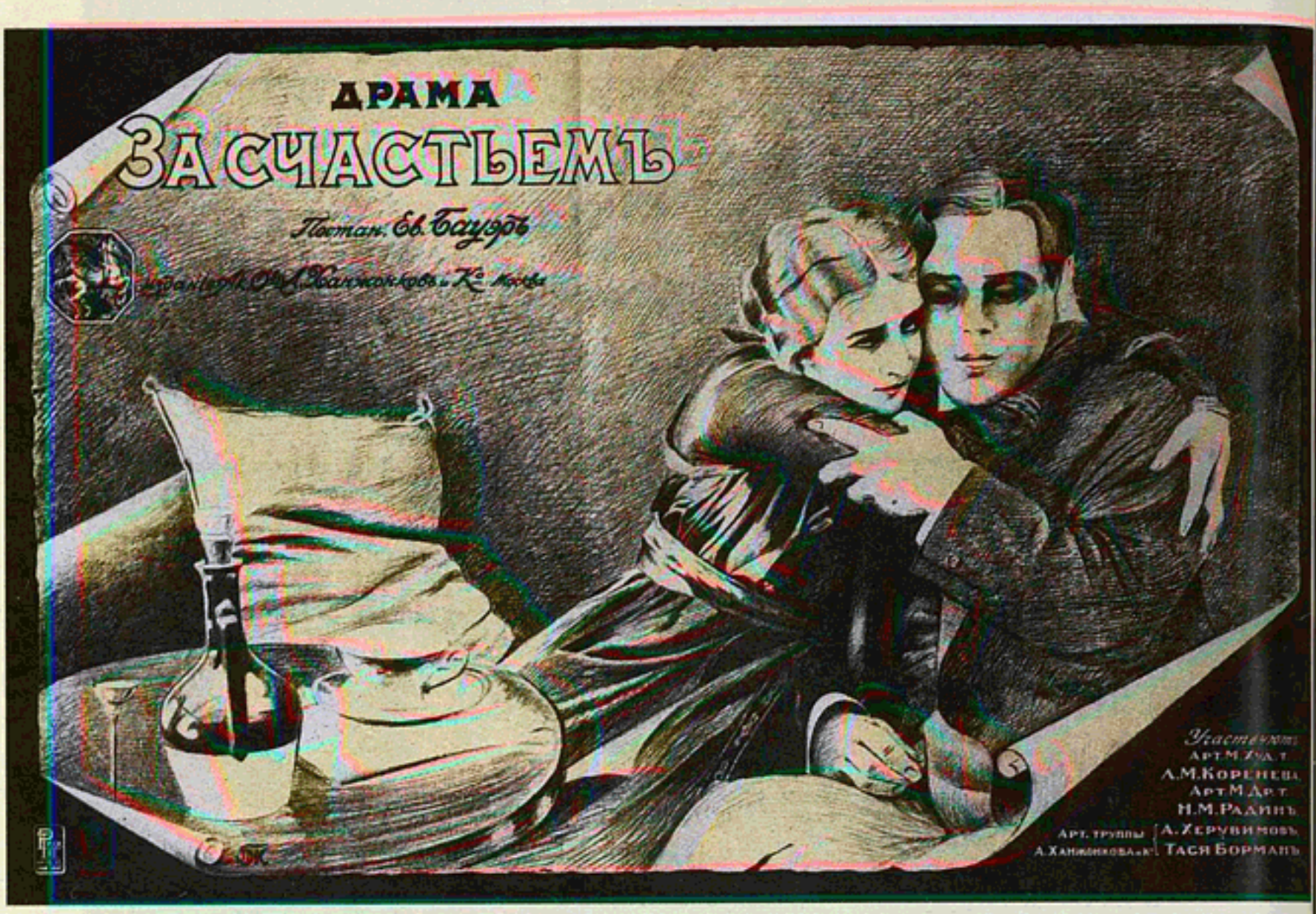
«Стенька Разин» («Понизовая вольница»). Художник П.Ассатуров

АО «Рекламфильм» является спонсором публикации киноплакатов



«Отец Сергий». Художник неизвестен


ПО ПОВѢСТИ Л. ТОЛСТОГО
РОЛЬ ОТЦА СЕРГІЯ ИСП. И. МОЗЖУХИНЪ.
ПОСТАНОВКА Я. ПРОТОЗАНОВА.
ЛЕНТА ИСПОЛН. Т-ВОМЪ І. Н. ЕРМОЛЬЕВА
ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ФИЛЬМЫ
І. Н. ЕРМОЛЬЕВЪ. МОСКВА

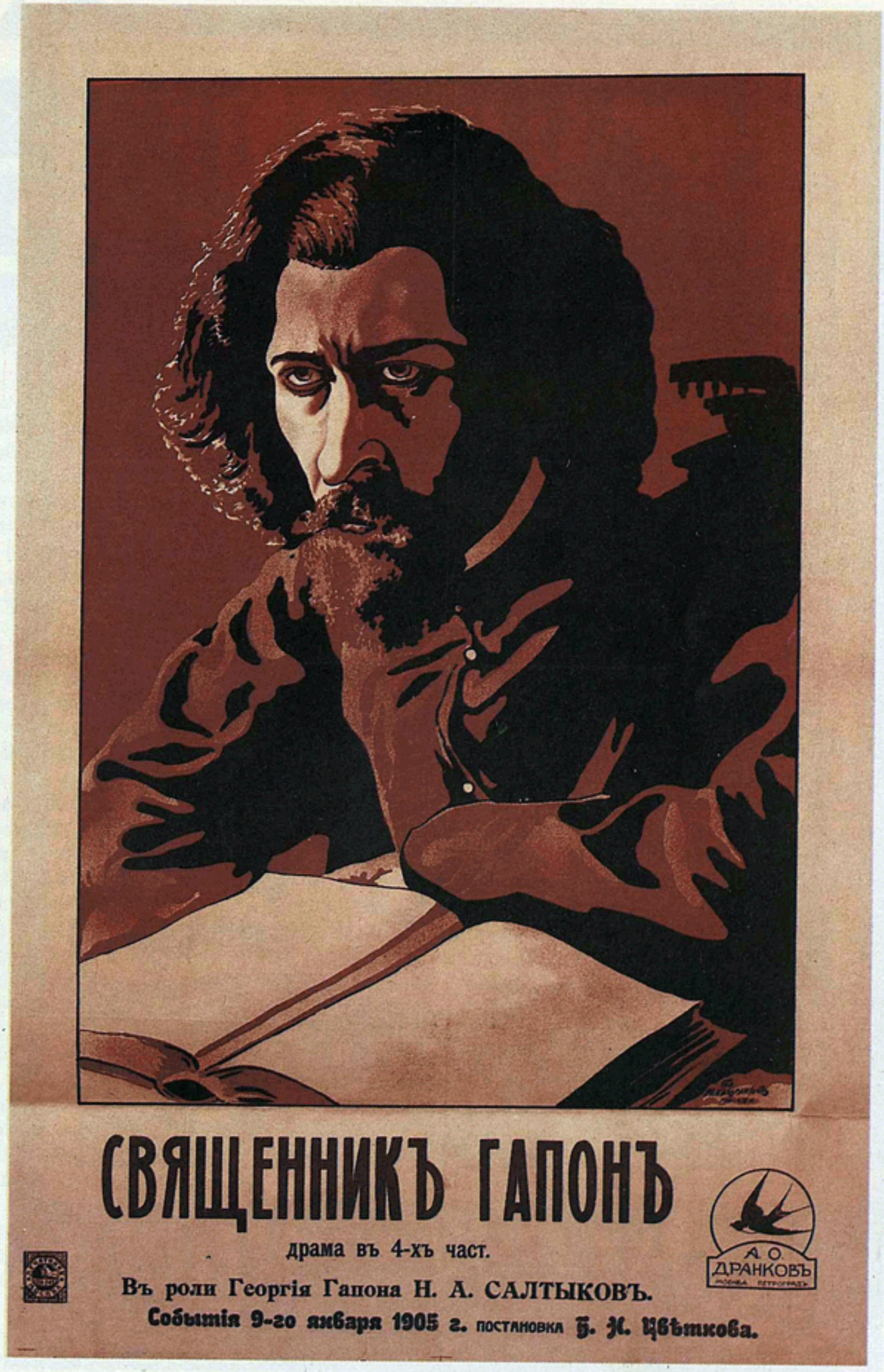


«За счастьем». Художник П.Житков

«Лунная красавица». Художник П.Житков

«Столичный яд». Художник М.Кальмансон

«Туман». Художник П.Житков



«Священник Гапон». Художник М.Кальмансон

«Осень женщины». Художник неизвестен

ЕВГЕНИЯ ГАЙДАЙ

Соучастник

Александр Алексеевич Ханжонков — один из самых крупных российских бизнесменов дореволюционного кино, за десять с лишним лет основавший целую империю по производству и прокату кинофильмов.

Сегодня российский кинематограф, находящийся в глубоком кризисе, сильно нуждается в таких людях, как Ханжонков...

Но каким он был для своих современников? В немногочисленных воспоминаниях есть очень интересные и, казалось бы, противоречивые факты.

С одной стороны, Ханжонков — мягкий, благодушный человек, никогда не вмешивавшийся в работу режиссеров и актеров и проявлявший заботу о творческом и личном благополучии своих сотрудников. Его волновали даже проблемы питания во время съемок. Софья Гославская, проработавшая несколько лет актрисой на студии Ханжонкова, вспоминает про ежедневные, обязательные (!) завтраки: «В просторной комнате стоит стол, накрытый белой скатертью. На нем — блюда с нарезанной колбасой, сыром, маленькими булочками, именуемыми почему-то «жуликами», несколькими чайниками, вазочками с сахаром»[1].

В 1914 году, сразу после начала войны, Ханжонков открыл небольшой госпиталь (примерно на двадцать раненых) в своей квартире в Саввинском подворье, а сам с семьей переехал жить на дачу...

Во многих воспоминаниях фигурирует человек по фамилии Вершинин. Он был на студии кем-то вроде администратора: встречал посетителей, составлял графики съемок, выплачивал зарплату. Александр Алексеевич подобрал этого симпатичного и исполнительного человека совершенно спившимся на Хитровом рынке во время натурных съемок фильма «Пьянство и его последствия». Ханжонков предложил ему работу и тем самым спас от неминуемой гибели.

С другой стороны, Ханжонков — строгий «хозяин», следивший за образцовой дисциплиной своих сотрудников, не позволявший делать даже традиционные перекуры во время работы...

Луи Форестье, один из первых кинооператоров, пишет о соблюдавшемся на студии «режиме строгой экономии» в использовании и обработке пленки. В этих же целях Ханжонков покупал пленку без перфорации (метр такой пленки стоил на две копейки дешевле) и обрабатывал ее на собственных перфорационных машинах. Все это делалось из-за нехватки (в то время) средств для расширения производства. Но, несмотря на это, заработная плата сотрудников фирмы была достаточно высокой (например, начинающая актриса Гославская получала 175 рублей в месяц).

Ханжонков был дальновидным предпринимателем. Он прекрасно понимал, что, как и когда нужно делать. Он не тратил денег зря, но и не экономил на том, что было необходимо. Не позволял людям расслабляться, но и не пресекал их творческой инициативы. Благодаря этому фирма Ханжонкова постоянно развивалась: была построена самая совершенная в техническом отношении кинофабрика; работали талантливые люди, сделавшие ряд откры-

---

Евгения Гайдай — киновед, в 1994 году окончила ВГИК. В «Искусстве кино» печатается впервые.

[1] Гославская С. Записки киноактрисы. М., 1974, с. 134.

А.Ханжонков. 1910-е годы

тий в различных областях кино — от Старевича, поразившего всех объемной мультипликацией, до Михина, разработавшего новую систему построения декораций. Даже репертуар фирмы резко отличался от остальной кинопродукции — на студии Ханжонкова снималось очень много фильмов — экранизаций русской литературной классики.

«Ханжонков был капиталистом, однако он принадлежал к числу тех немногих представителей этого класса, которые, подобно Третьякову, Мамонтову, Морозову, занимались не только погоней за прибылями, но и ставили перед собой задачи, в той или иной мере совпадающие с общенародными интересами»[2].

1905 год. Ростов-на-Дону. В недавно открывшемся биографе Р.Штремер идет очередной киносеанс.

«Программа состояла из четырех картин, вызвавших бурные восторги зрителей. Зачарованные зрители не могли налюбоваться на «Прибой волн в Тихом океане». Картину «Прибытие поезда» зал встретил бурно, с восклицаниями и плохо скрываемым страхом. Еще бы! Локомотив, выбрасывая пары, мчался по экрану прямо на зрителя. Комическая «Муха» вызвала веселый смех и рассеяла страх. Представьте себе жирную физиономию комика, который делает гримасы, стараясь языком и губами поймать муху, ползающую по его носу... Еще два-три стометровых фрагмента, и наконец гвоздь программы — «Точильщик». Кухарка решила наточить нож. Ее воинственный вид так испугал точильщика, что он бросился от нее прочь, сметая все на своем пути. Начинается погоня. Тут и коляска с ребенком, и стая гусей (это среди города!), и торговки с разными товарами, и газетчик, и дама в модной шляпе с перьями. И все они мчатся за точильщиком и кухаркой. Сеанс окончен»[3].

Молодой есаул Войска Донского Александр Ханжонков был приятно поражен этим новым техническим фокусом, но еще больше его удивила реакция публики, ее бешеный восторг и неукротимое желание смотреть снова и снова эти движущиеся картинки! Иными словами, синематограф рождает спрос. А спрос, как известно, рождает предложение...

Вскоре А.А.Ханжонков оставляет службу и решает попробовать себя в кинопредпринимательстве. В его распоряжении — очень скромная сумма денег, но Ханжонков все-таки выезжает за границу для закупки фильмов и нала-

---

[2] Лебедев Н. Цитируется по книге Р.Соболева «Люди и фильмы русского дореволюционного кино». М., 1961, с. 19.

[3] Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. М., 1937, с. 13.

живания контактов с европейскими кинофирмами. «Теофиль Патэ», «Урбан», «Эклипс», «Итала-фильм» и др. — первые деловые партнеры Ханжонкова.

«Безукоризненная честность и аккуратность в исполнении принятых обязательств выгодно отличают его от нечистоплотных в своем большинстве дельцов, и — сначала только благодаря этим чисто личным качествам — он вскоре становится самым видным русским кинопредпринимателем...человек образованный и высококультурный, он не мог не импонировать «деловым» людям. Иностранные компании и их представители в России охотно шли на «джентльменские» соглашения с ним, совершенно невозможные, например, с Дранковым или Либкеном, ворочавшими крупными делами. Ему первому открывают кредит русские банки»[4].

Уже в 1907 году Ханжонков пытается заняться производством собственных картин. «Палочкин и Галочкин» — первый «блин», вышедший комом. Но главное — начать. Александр Алексеевич переезжает в Саввинское подворье и начинает строить студию и лабораторию для производства титров.

Благодаря энергии Ханжонкова фирма развивается, и очень стремительно. Сюда приходит работать режиссер В.М.Гончаров, принимавший участие в постановке первой русской сюжетной картины — «Понизовая вольница» у Дранкова. Здесь снимается целая обойма фильмов с актерами Введенского народного дома. «Песнь про купца Калашникова», «Выбор царской невесты», «Русская свадьба в XVI столетии» — в этих лентах впервые появляются на экране Иван Мозжухин и Петр Чардынин.

Расширяются производственные территории — строится еще одно ателье на Житной.

К концу 1911 года на фирме Ханжонкова снято более тридцати художественных картин. Среди них «Ермак — покоритель Сибири» (режиссер В.Гончаров), «Жизнь за царя» (режиссер П.Чардынин, оператор Л.Форестье), «Оборона Севастополя» (автор сценария и режиссер В.Гончаров при участии А.Ханжонкова, операторы Л.Форестье и А.Рылло)...

Инициатива создания «Обороны Севастополя», первого в мире полнометражного фильма (2000 м), целиком принадлежит Василию Михайловичу Гончарову. Это он, загоревшись идеей снять историческую картину небывало крупного масштаба, уговорил Ханжонкова.

Гончаров почти всю жизнь проработал в железнодорожных ведомствах, а в 47 (!) лет пришел в кино. Он обладал незаурядными организаторскими способностями и был уверен в своей профессиональной непогрешимости. По свидетельствам тех, кто работал с ним, он был человеком самолюбивым и очень ревностно относящимся к любому вмешательству в его работу.

Узнав о том, что Чардынин получает право на самостоятельную постановку картины «Власть тьмы» (по Л.Толстому), Гончаров уходит от Ханжонкова.

Но, поработав какое-то время у Пате, Гомона и в других фирмах, он возвращается в Т/д «А.А.Ханжонков и К°» с предложением снять большую картину на русском историческом материале.

В центральной прессе замелькали сообщения: «С высочайшего соизволения Его Императорского Величества государя императора фабрикант русских кинематографических картин, состоящий в запасе по Войску Донскому, есаул Ханжонков, приступает к съемке грандиозной батальной картины «Осада Севастополя»[5]. Все это давало большие права Гончарову, но налагало не меньшую ответственность на Ханжонкова.

Вся работа по созданию фильма длилась около пяти месяцев. Часть сцен снималась «на исторических местах» в Севастополе, остальные доснимали в Москве.

Для 1911 года осуществление подобной постановки было делом новым и очень трудным. Например, перерасход денег (общая сумма затрат на фильм составила 40 тысяч рублей, а планировалось — только 15 тысяч) заставил Ханжонкова «кое-что вычеркнуть из сценариуса и ограничиться досъемкой лишь самых необходимых сцен»[6]. По этой же причине пришлось проводить досъемку в Москве. Но это было вызвано еще и неумением строить и снимать макеты. В фильме есть очень важный эпизод затопления корабля «Три святителя». Для того чтобы снять его, Гончаров пытался надстроить палубу корабля на подводную лодку, надеясь, что при погружении лодки под

---

[4] Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961, с. 19.
[5] Там же, с. 30.
[6] Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии, с. 50.

воду уйдет и вся конструкция. Но не тут-то было! Доски и холст так и остались плавать на поверхности. Пришлось снимать на Москвереке. Петр Чардынин собственноручно расстреливал камнями игрушечный кораблик.

Но, несмотря ни на что, фильм получился новаторским. В первую очередь это заслуга операторов — Л.Форестье и А.Рылло. Камера перестала быть статичной, она начала двигаться. Были использованы различные точки съемок. Ряд сцен был снят не фронтально, а с высоты.

Необычен и очень эффектен финал фильма, снятый в документальной манере — были собраны и показаны оставшиеся в живых участники Севастопольской обороны.

Ханжонков принимал участие в съемках не только как владелец фирмы, но и как режиссер-постановщик батальных сцен. В своей книге о Гончарове он не мог удержаться от соблазна и приводил строки киноисторика Б.С.Лихачева: «Гончаров не сумел широко развернуть грандиозную тему. Там, где шли кадры общего плана, со снимками войск и батальных сцен, дело обстояло как нельзя лучше, но чуть только совершался переход на камерные сцены — картина оказывалась ниже всякой критики» и т.д.[7]

В ноябре 1911 года фильм «Оборона Севастополя» был показан царскому двору. Гончаров был бесконечно горд своим детищем. Ханжонков, наоборот, очень переживал, он был уверен, что картина не смогла «превзойти даже самой средней итальянской исторической постановки»[8].

Однако, несмотря на некоторые накладки, произошедшие из-за недостатка репетиций с оркестром, фильм был принят очень благосклонно. После просмотра царь лично поблагодарил Ханжонкова за труды. Да, это был великий труд. Но это был и великий риск. Ханжонков рисковал всем — в случае неудачи его ждало банкротство.

К счастью, все обошлось благополучно, фильм понравился и публике. С начала 1912 года «Оборона Севастополя» шла по всей России. Теперь фирма Ханжонкова оказалась в привилегированном положении. Канцелярией министра двора была выдана бумага, дающая разрешение на съемки в любом месте Москвы и даже в Нескучном саду (который в то время был собственностью царской фамилии). Царскому двору несомненно импонировало, что таким новым делом, как кинематограф, занялся дворянин, в прошлом офицер.

К тому времени ханжонковское детище представляло из себя довольно развитую систему. С 1911 года существовал научный отдел, возглавляемый А.Л.Дворецким. Выпускалось по нескольку просветительских фильмов в год. Прибыли они не давали, но Ханжонков настойчиво продолжал их производство, добившись для этого постоянных дотаций у своих акционеров. Другие кинопредприниматели занимались этим лишь от случая к случаю.

«Электрический телеграф», «Электрический телефон», «Кровообращение», «Пар», «Пьянство и его последствия» — эти фильмы демонстрировались на специальных киносеансах в кинотеатре «Пегас», принадлежавшем фирме.

Александр Алексеевич раньше других начал привлекать к написанию киносценариев писателей. Он прекрасно понимал, что кинематограф уже прошел наивно-развлекательный период и требовал серьезной литературной базы. Велись переговоры с А.Аверченко, Л.Андреевым, Ф.Сологубом и другими писателями, более того — были даже заключены договоры и выплачены авансы. Но литераторы, относившиеся к кино с опаской, все еще не решались полноценно работать в этой области.

Тогда Ханжонков создал у себя сценарный отдел, руководил которым журналист-критик Н.В.Туркин, издававший киножурнал «Пегас» (принадлежавший фирме Ханжонкова) и ставший впоследствии режиссером и сценаристом.

Был создан и иностранный отдел, занимавшийся представительством на русском кинорынке иностранных фирм, производящих киноаппаратуру и пленку.

В 1911 году на студии Ханжонкова появился новый человек — Владислав Старевич. Ханжонков узнал о нем из газетной вырезки, в которой сообщалось о победителе рождественских маскарадных балов в городе Вильно, создавшем необычные костюмы из рогожи и колосьев.

Ханжонков написал Старевичу, и тот вскоре переселился с семьей в Москву. Ханжонков был очень рад тому, что обрел еще одного

---

[7] Ханжонков А. Воспоминания о первом русском кинорежиссере В.М.Гончарове. РГАЛИ, ф. 987, оп. 1, ед. хр. 20, с. 73.

[8] Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии, с. 51.

талантливого сотрудника. Но он не мог даже предположить, что Старевич вскоре привлечет к себе внимание всего мира, создав совершенно новый вид кино — объемную мультипликацию.

Старевич был очень одаренным человеком. Попав к Ханжонкову, он самостоятельно изучил фотографию и азы операторского дела. Замечательно рисовал, был очень наблюдателен. Все макеты насекомых были сделаны его руками. Он вообще все делал сам.

Первую картину Старевича — «Прекрасную Люканиду», поставленную по его же сценарию (март 1912 года), зрители приняли с искренним восторгом. Более того, она не сходила с экранов до середины двадцатых годов. Ханжонков пристроил к квартире Старевича специальное ателье, создав ему все условия для полноценной работы, темпы которой изумили бы даже сегодняшних мультипликаторов. Уже в мае Старевич выпустил следующий фильм — «Веселые сценки из жизни насекомых».

За три года он снял семь мультипликационных лент. Все они носили комическо-пародийный характер. В «Стрекозе и Муравье» Старевичу удается придать своим героям черты человеческого поведения. «Он предварительно снял актеров в ситуациях и мизансценах, задуманных для кукольных персонажей, а затем пользовался этим предварительно заснятым материалом для фазовки движения кукол»[9].

Фильмы Старевича были проданы в Европу и в Америку, где публика была гораздо искушеннее российской, но и здесь все просмотры заканчивались бурным восторгом и шумными аплодисментами.

В 1914 году к Ханжонкову пришел Евгений Францевич Бауэр, который до самой смерти (он умер в июле 1917 года в Ялте) работал у него. Будучи профессиональным художником, окончившим Московское училище живописи, ваяния и зодчества, он досконально разрабатывал композицию каждого кадра, каждой мизансцены и очень серьезно относился к декорационному оформлению своих фильмов, за что советское киноведение обвиняло его в театральности, излишней помпезности.

Бауэр поставил больше восьмидесяти фильмов. Почти все — салонные мелодрамы. Многие из них («Немые свидетели», 1914; «Песнь торжествующей любви», 1915; «Жизнь за жизнь», 1916) имели очень большой резонанс в прессе.

Ханжонков обладал каким-то внутренним чутьем, умел разглядеть в людях их скрытые таланты. Он не боялся брать на работу молодых, пока ничем не проявивших себя, доверял им средства и технику. И они никогда не подводили.

Но атмосфера нездоровой конкуренции пропитала все кинематографическое общество. Нечистые на руку дельцы шли на любые уловки — воровались идеи и готовые сценарии, начинались параллельные постановки. Ханжонков очень сильно страдал из-за переманивания ценных сотрудников.

В 1916 году в Москве открылась кинофабрика Д.И.Харитонова. Для привлечения опытных работников он не жалел никаких денег. На оклады, вдвое превышавшие их прежние (нельзя сказать чтобы маленькие), были приглашены многие специалисты из фирмы Ханжонкова: режиссер П.Чардынин, оператор А.Рылло, художник А.Уткин, актеры В.Максимов, В.Холодная, В.Полонский и другие.

«Ханжонков был возмущен поведением Харитонова и как-то при встрече гневно упрекнул его. Харитонов ему ответил: «Вы интеллигентны, образованны и можете действовать на людей разговорами. А я — неграмотный купец и умею действовать только рублем. Вот я и действую»[10].

На такое заявление Ханжонкову нечего было ответить. Это было правдой. Кинематограф привлекал людей вроде Харитонова легкостью получения славы и денег. Кинопредпринимателей подобного типа было много.

Ханжонков же даже внешне производил впечатление человека благодушного.

«Александр Алексеевич был среднего роста, рыжевато-белокурый блондин, с мягкими, какими-то неопределенными чертами чисто русского лица, со светлыми не то задумчивыми, не то рассеянными глазами. Я знала, что он в прошлом казачий офицер, и удивлялась, ничего не найдя в нем от военного. На дельца, на ловкого коммерсанта он тоже никак не походил»[11], — вспоминает актриса Софья Гославская.

Судьба не баловала его здоровьем. В 1913

---

[9] Гинзбург С. Рисованный и кукольный фильм. М., 1957, с. 59.
[10] Форестье Л. Великий Немой. М., 1945, с. 89.
[11] Гославская С. Записки киноактрисы, с. 125.

году, в возрасте 36 лет, Ханжонков превратился в немощного инвалида, проведя около часа в ледяной полынье и получив сильнейший ревматизм. С этого времени он передвигался с большим трудом, а вскоре был вынужден навсегда перебраться в инвалидное кресло.

Делами на студии Ханжонкову теперь помогала заниматься его жена, Антонина Николаевна. Сведений о ней практически не сохранилось. Дореволюционный архив семьи был утерян во время возвращения из эмиграции, а сам Ханжонков очень не любил распространяться на личные темы. Известно только, что Антонина Николаевна писала стихи и вышла замуж за Александра Алексеевича в довольно юном возрасте, будучи еще гимназисткой. В 1912 году она убедила своего брата, Сергея Николаевича Баторовского, вложить часть денежных средств в Т/д «А.А.Ханжонков и К°» и стать его компаньоном.

Лев Кулешов в своей книге «50 лет в кино» описывает Антонину Николаевну как властолюбивую, типично купеческого склада статную красавицу, эдакую Вассу Железнову, которая часто вмешивалась в работу режиссеров и сценаристов.

К концу 1916 года, несмотря на потерю многих опытных сотрудников и талантливых актеров, акционерное общество Т/д «А.А.Ханжонков и К°» продолжало занимать лидирующее положение в производстве игровых, хроникальных, мультипликационных и научно-популярных картин на российском кинорынке. Основной капитал фирмы доходил до двух миллионов рублей. Кинофабрикой Ханжонкова в Москве с 1908 по 1916 год было создано и выпущено на экраны около трехсот художественных фильмов.

Таков итог десятилетней деятельности Ханжонкова. Несмотря на прогрессирующую болезнь, он не собирался «сбавлять темпы» и весной 1917 года выехал в Ялту, где вскоре началось строительство его кинофабрики. Он лелеял мечту о создании ялтинского Голливуда.

Но Октябрьская революция внесла свои коррективы в планы Ханжонкова.

Документально его реакцию на происходящие в Москве и Петербурге события сейчас восстановить невозможно. Скорее всего, он не придал им большого значения, потому что, во-первых, после Февральской революции, перевернувшей весь уклад российской жизни, Октябрьский переворот воспринимался уже не так остро, тем более в далекой Ялте, куда доходили лишь обрывки информации; а во-вторых, Ханжонков был занят строительством киностудии, и его больше волновали дела производственные, нежели политические.

На купленном Ханжонковым участке на Аутской улице вовсю шли строительные работы. К началу зимы «...надо было закончить съемочную площадку, так как она представляла собой лишь деревянный помост... Надо было отстроить гараж для автомобилей и конюшню для лошадей. В Крыму плохо без собственного транспорта. Съемки на разных, далеко расположенных друг от друга местах невозможны без собственного транспорта. Короче — дела было много и скучать было некогда»[12].

А в это же время на московской кинофабрике Ханжонкова почти весь коллектив студии (сорок человек) готовился запустить в производство фильм «Идиот» по роману Достоевского...

Сам же Ханжонков приступает к съемках фильма «Лорд Дарнлей», который был закончен в 1919 году. К сожалению, ни одной копии не сохранилось.

В начале января 1918 года в Ялту вошли части Красной Армии, но ненадолго. Город несколько раз переходил из рук в руки. Начались проблемы с продовольствием, перебои с электроэнергией. Однако, несмотря ни на что, Ханжонков продолжает и постановочные работы (к этому времени в запуске находятся уже несколько картин), и строительство.

«Капризы местной электрической станции ставили часто под удар наши съемки, и мы решили обзавестись собственной... Одновременно решено было приступить к достройке второго этажа, также из железобетона, над лабораторией, чтобы поместить в нем недостающую нам сушилку»[13].

Судя по всему, частые смены власти в городе Ханжонков считал мелкими политическими неурядицами, которые должны были скоро закончиться. И в этом убеждении он был не одинок.

В Ялте спокойно работал И.Н.Ермольев со своим ведущим режиссером Я.Протазановым и частью труппы во главе с И.Мозжухиным. Он тоже развернул строительство павильона и

[12] Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии, с. 112.
[13] Там же, с. 117.

вспомогательных помещений на Николаевской улице и запустил в производство ряд фильмов.

А в Одессе обосновался Д.Харитонов с режиссером П.Чардыниным и актерами О.Руничем и В.Холодной. Купив у одного из местных богачей дачу на Французском бульваре, начал строить кинофабрику довольно больших размеров (нынешняя Одесская киностудия).

Все эти кинопредприниматели были далеки от политики и находились в полной уверенности, что очередная смена власти никак не коснется кинематографии.

Однако 1919 год разрушил их иллюзии. Осенью вышел декрет о национализации кинопромышленности. До этого времени, как пишет Р.Соболев, у молодой советской власти, занятой грандиозными делами, просто не доходили руки до частных кинолавочек.

Кинофабрики, достаточно мощные для своего времени, объявлялись «кинолавочками» по той причине, что находились в частных руках и не принадлежали всему рабоче-крестьянскому народу. Разумеется, никого не останавливало, что частная «кинолавочка» могла быть возлюбленным творением, в которое вложены не только деньги «проклятых» предпринимателей, но и их душа.

Чтобы понять состояние российских кинопромышленников после появления декрета о национализации, достаточно представить себе человека, который только что закончил дорогостоящий ремонт в своей квартире и полностью обновил обстановку. Теперь можно расслабиться и получать удовольствие. Но вдруг звонок в дверь. На пороге стоят люди в шинелях и с пистолетами и утверждают, что квартира теперь общая и все они будут проживать в ней, причем главный здесь — товарищ «Шариков», а бывший хозяин, если хочет, может «покамест» жить на кухне.

У нормального человека возникает ощущение какой-то нелепицы происходящего. А люди в шинелях уже переставляют мебель. После этого хозяин квартиры осознает всю серьезность случившегося и постепенно впадает в глубокое отчаяние.

Видимо, в таком состоянии Александр Алексеевич Ханжонков объявил своим сотрудникам о роспуске и прекращении всех работ[14].

В 1920 году он, практически без всяких средств, вместе с семьей и частью сотрудников выезжает за границу и обосновывается в австрийском городе Бадене, где проходит очередной курс лечения вновь обострившейся болезни. Но в его плачевном финансовом положении нельзя было долго «сидеть сложа руки». Ханжонков снова идет на риск и на последние деньги приглашает инженеров А.Куликова и Ф.Синицына, а также техника Самохвалова и в 1921 году приступает с ними к разработке системы звукового кино.

«Не имея материальной базы, за исключением небольшой субсидии одного крупного коммерсанта, Ханжонков даже продавал носильные вещи для нахождения средств на содержание своих помощников и закупку в Германии, Англии и Бельгии нужных ламп и деталей к проектируемому аппарату»[15].

Через год уже были слышны, правда, очень тихо и сипло, звуки импровизированного оркестра, записанные на пленку.

Но, к великому сожалению всех участников эксперимента, закончить его не удалось, работа затянулась из-за недостатка средств, а скоро и вовсе была прекращена.

Надежды Ханжонкова на возрождение своей кинопредпринимательской деятельности не увенчались успехом. И теперь он был полностью разорен и деморализован.

Он переезжает в Берлин, так как жизнь в курортном Бадене ему не по карману. В это же время от него уходит жена. Нет смысла гадать, каковы на то были причины и переживал ли по этому поводу Александр Алексеевич, потому что практически сразу он вступает в брак со своей сотрудницей Верой Дмитриевной Поповой.

В 1923 году, изнуренный борьбой за выживание, Ханжонков принимает приглашение

---

[14] После национализации московская студия Ханжонкова на Житной стала основной базой (поскольку была оснащена самым современным оборудованием) для молодой советской кинематографии. Здесь начинали свой путь в большое кино многие выдающиеся режиссеры. Лев Кулешов (работавший на этой студии еще при Ханжонкове — сначала художником, а в начале 1918 года дебютировавший как режиссер картиной «Проект инженера Прайта») ставил «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Работал Сергей Эйзенштейн. Все его немые картины — «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» и «Старое и новое» — были созданы на Житной. В.Гардин, А.Роом, С.Юткевич и многие другие режиссеры получили возможность заниматься любимым делом благодаря студии, построенной Александром Алексеевичем Ханжонковым.

[15] Из автобиографии А.А.Ханжонкова, записанной его женой Верой Дмитриевной Ханжонковой, авторизованная машинопись, без даты. РГАЛИ, ф. 987, оп. I, ед. хр. 8.

вернуться в СССР и возглавить смешанное акционерное общество «Русьфильм», которому тогда принадлежала бывшая московская кинофабрика Ханжонкова на Житной, в то время уже — Первая фабрика Госкино.

Сразу по возвращении Александр Алексеевич был обласкан официальными властями. Сам нарком просвещения Луначарский послал ему приветственную телеграмму: «Сердечно присоединяюсь к чествованию Ханжонкова, как замечательного деятеля русской кинематографии. Рад, что он вернулся, чтобы помочь советскому кино»[16].

Казалось бы, все складывается хорошо. Но не успел Ханжонков приступить к работе, как общество «Русфильм» было ликвидировано по никому не понятным причинам.

После этого Ханжонкова приглашают консультантом в Госкино. Лишенный выбора, он вынужден согласиться. Трудно представить в одном из кабинетов государственного учреждения, в который изредка заглядывали какие-нибудь люди, человека, большую часть своей жизни находившегося во главе крупнейшего кинопредприятия в России, имевшего власть и огромные средства, привыкшего самостоятельно принимать решения по серьезным производственным проблемам.

Но в силу своего характера Ханжонков никогда не выказывал никаких претензий. Даже по прошествии многих лет, в ответ на просьбу В.Е.Вишневского[17] рассказать об этом периоде, он пишет:

«Заняться воспоминаниями по поводу своей работы в Пролет и Госкино не решаюсь, т.к. об этих учреждениях я, выражаясь мягко, очень и очень маленького мнения, а хвалить то, что мне не нравится, я не умею...»[18].

В 1925 году, через год унизительной работы в Госкино, Ханжонков переходит в «Пролеткино» на должность заведующего производством. Он даже воспрянул духом — вот дело, в котором можно показать всем, что такое настоящее производство! В течение полутора лет Ханжонков пытается привести полуразваленное хозяйство в порядок и приступить к выпуску фильмов.

В кинопавильоне. В.Сиверсен (слева), А.Ханжонков (справа), П.Чардынин (второй справа)

Но весной 1926 года против Ханжонкова и нескольких других сотрудников «Пролеткино» (в их числе были исключительно специалисты, начинавшие работать в кино еще до революции) начался судебный процесс: они обвинялись в перерасходе средств и невыполнении плановых обязательств (надо думать, Ханжонков был сильно удивлен, когда впервые столкнулся с обязательными пятилетними планами).

За недоказанностью вины Ханжонков был освобожден. Однако отныне ему запрещалось работать в кино. И еще он был лишен всех политических прав. Правда, временно. Ханжонков был сломлен окончательно.

Александр Алексеевич с женой уезжают в

---

[16] Из письма А.В.Луначарского по поводу чествования А.А.Ханжонкова в связи с его возвращением в СССР. РГАЛИ, ф. 987, оп. 1, ед. хр. 10.

[17] Вениамин Евгеньевич Вишневский — киновед, выдающийся фильмограф, составивший хронологические таблицы по истории дореволюционного и советского кино. Ему же принадлежит честь создания самой полной фильмографии дореволюционного периода. Основатель кафедры киноведения во ВГИКе.

[18] Письмо Ханжонкова к Вишневскому от 31 марта 1937 года. Музей кино, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 46—48.

Ялту, где Веру Дмитриевну приглашают возглавить монтажный цех ялтинской киностудии «Востоккино». Но скоро дирекция киностудии исправляет свою политическую оплошность — в 1930 году Вера Дмитриевна попадает под кадровую чистку как член семьи «лишенца» и тоже становится безработной.

Ханжонков предпринимает попытку реабилитироваться. После года интенсивной работы он представляет на суд дирекции той же киностудии свой проект производства цветных кинофильмов.

В 1931 году идея, предложенная Ханжонковым, представляла определенный интерес. Поскольку речи о цветной кинопленке идти еще не могло, единственной возможностью добиться цвета был перевод черно-белого изображения в цветное с помощью всевозможных технических приспособлений, что и предлагал Ханжонков.

В РГАЛИ хранится выписка из приказа № 98 по Ялтинской кинофабрике «Востоккино» от 19 мая 1931 года, где идет речь о создании специальной комиссии для ознакомления с изобретением.

Но, судя по всему, в жизни Ханжонкова ничего не меняется, и вопрос, как и для чего жить дальше, остается таким же болезненным.

Кто-то из друзей подсказывает ему идею — написать и издать мемуары. С 1933 года Ханжонков начинает собирать материалы для будущей книги.

Но то жалкое существование, на которое были обречены Ханжонковы, доводит Александра Алексеевича до крайности: он обращается с просьбой о помощи к председателю Главного Управления кинопромышленности Б.З.Шумяцкому[19].

И советское правительство вдруг вспоминает о заслугах Ханжонкова. В ответ на свое письмо он получает правительственную телеграмму:

«Уважаемый товарищ Ханжонков!

В соответствии с постановлением ЦИКа Союза ССР от 11 января 1935 года, Вам утверждена персональная пенсия от 15 января 1935 года в размере 350 рублей в месяц»[20].

Для того времени это были большие деньги. Ханжонков несказанно рад этому и с головой уходит в написание воспоминаний о тех более или менее счастливых для него временах. Вера Дмитриевна, как может, помогает ему. Теперь это становится единственным их занятием. Они снова живут той, прошлой жизнью, в которой было все: заслуженное уважение, любимая работа, хорошие друзья...

С большим трепетом они восстанавливают на бумаге всю картину развития дореволюционного кино. К 1936 году готов черновой вариант книги, который Александр Алексеевич отправляет в издательство «Кинофотоиздат».

Только осенью 1937 года Александр Алексеевич получает авторские экземпляры своей книги. Его рукопись, подробно и последовательно излагавшая развитие всего дореволюционного кинематографа, была изуродована и трансформирована в довольно несвязный рассказ о деятельности только ханжонковской фирмы.

Возмущенный до глубины души, Ханжонков пытáется протестовать. Но что может сделать немолодой, больной человек, находясь за много километров от Москвы? Его единственной надеждой хоть как-то исправить положение оказался Вениамин Евгеньевич Вишневский, который занимался подготовкой комментариев и фильмографии к книге Ханжонкова. Судя по письмам, Ханжонков полностью доверял своему теперь единственному «московскому» другу. Эта переписка для него единственная связь с Москвой, кинематографом, жизнью.

Пытаясь хоть как-то отблагодарить Вишневского за проявляемые заботу и внимание, Ханжонков приглашает его с женой к себе в Ялту. Естественно, что пребывание Вишневского у Ханжонковых не ограничилось отдыхом. Ханжонков (из-за невозможности самому посещать Москву) просил Вишневского по мере сил «порешать» проблемы, связанные с изданием книги. Убедившись в бесполезности своих обращений в издательство, он просит провести обсуждение книги во ВГИКе.

«Время уходит, а книга продолжает порочить мое доброе имя и как автора, и как человека... Неужели же подобная «обработка» чужого труда может остаться безнаказанной?..

Неужели оно (обсуждение во ВГИКе. — *Е.Г.*) так и не состоится?»[21].

Обсуждение так и не состоялось. Начинался

---

[19] Письмо А.А.Ханжонкова к председателю ГУКФ Б.З.Шумяцкому с просьбой об оказании материальной поддержки (1934). РГАЛИ, ф. 987, оп. 11, ед. хр. 1.

[20] Извещение А.А.Ханжонкову о назначении ему персональной пенсии (1935). РГАЛИ, ф. 987, оп. 1, ед. хр. 6.

[21] Из письма А.А.Ханжонкова к В.Е.Вишневскому от 31 января 1938 года. Музей кино, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 46 — 48.

1938 год. Очередная волна разоблачений «врагов народа» охватила и киноорганизации. Был арестован Б.З.Шумяцкий, ряд других киночиновников и кинематографистов. В феврале 1938 года, когда Ханжонков с нетерпением ждал результатов вгиковского обсуждения своей книги, в институте проходило трехдневное партийное собрание, посвященное «ликвидации последствий вредительства в кинематографии». В этой ситуации подробное рассмотрение труда Ханжонкова было по меньшей мере, нереальным. Но Александр Алексеевич, не ведая обо всем этом кошмаре, продолжает просить Вишневского предпринять какие-либо шаги. Однако Вишневский, понимая собственное бессилие, начинает раздражаться. Его письма в Ялту становятся все более резкими.

«На любое Ваше письмо охотно отвечу. Так, как найду *нужным*. (Курсив мой. — *Е.Г.*)»[22].

На самом деле Александр Алексеевич пытался всего лишь понять суть происходящего.

«Что же касается содержания Вашего предыдущего письма, то я считаю его плодом нескольких недоразумений... я просто переоценил зависимость этого дела от Вас; но никогда не упрекал Вас, как Вам это показалось, в *задержке* Вами предстоящего обсуждения, а потому мне совершенно непонятно, за что Вы смогли разобидеться на меня по этому поводу.

... Я надеюсь, что теперь, если Вы хладнокровно обдумаете все мною написанное, то найдете его, то есть Ваше предыдущее письмо, совершенно недопустимым по отношению к человеку, который никогда и ничего не сделал Вам дурного, который по своему возрасту годится Вам в отцы и который, как соучастник созидания дореволюционной кинематографии, хотел лишь поделиться с Вами своими знаниями.

Во всяком случае, все, что произошло между нами, крайне для меня неожиданно и крайне печально»[23].

Ответ Вишневского свел на нет все стремления Ханжонкова к примирению.

«Вам захотелось все страшно упростить... Я лично с этим согласиться не могу...

... Я не без основания был насторожен относительно... Ваших попыток добиться собственной реабилитации за мой счет... Вы надеялись, что... Ваша репутация будет сразу восстановлена, а я оказался таким маленьким человеком, что не сумел даже этого сделать... Кроме того, я должен был, оказывается, реабилитировать Вас не только как автора, но и как человека... Вы сами теперь понимаете, что я не мог реабилитировать Вас как человека, т.к. я очень мало знаю Вас. Вернее сказать так: я знаю примерно Ваш характер, Ваши отличительные свойства и некоторые Ваши личные качества, но мало знаю Вашу личную жизнь, по крайней мере, многие факты из Вашей биографии мне известны только с Ваших слов, а многие совсем неизвестны...

Думаю, что наш инцидент... был вызван исключительно Вашей оторванностью от современной жизни...»[24].

Последняя фраза Вишневского — к сожалению, горькая правда. Но это не вина, а беда Ханжонкова. Он так и не смог адаптироваться в не принявшей его советской России... И разрыв с Вишневским, последовавший за этим письмом, лишь усугубил его трагическое существование. Теперь он был обречен на полное одиночество...

О последних годах жизни Александра Алексеевича Ханжонкова — с 1938 по 1945 год — известно мало.

Судя по всему, в 1938 году Александр Алексеевич был еще полон желания работать. Вместе с Верой Дмитриевной написал два больших литературных сценария, но «пристроить» их так и не удалось. Закончил главу о Старевиче — вместе с написанными ранее воспоминаниями о Гончарове она должна была войти во вторую книгу Ханжонкова...

Но постепенно грандиозные замыслы уступают место стремлению заняться хоть чем-нибудь, вплоть до описаний капризов дореволюционных кинознаменитостей. Ханжонков не мог жить, ничего не делая, не хотел мириться со своим одиночеством. Всю жизнь игравший с судьбой, он не мог позволить себе сдаться без боя. Но его игры с судьбой давно превратились в игры с государством. Ханжонков, бывший «всем» в том, старом мире, в новом мире стал «ничем».

Отчаявшись бороться за жизнь, Александр Алексеевич Ханжонков ушел из нее 26 сентября 1945 года. Примечательно, что некролог появился лишь в ноябрьских выпусках газеты «Сталинское знамя» и... «Курортной газеты». Примечательно, но, увы, неудивительно.

---

[22] Из письма В.Е.Вишневского к А.А.Ханжонкову от 22 апреля 1938 года.
[23] Из письма А.А.Ханжонкова к В.Е.Вишневскому от 14 апреля 1938 года.
[24] Из письма В.Е.Вишневского к А.А.Ханжонкову от 22 апреля 1938 года.

«...Мы чтим его полезную деятельность по развитию русской кинематографии и участие в работах советской кинопромышленности, память о А.А.Ханжонкове надолго сохранится в наших сердцах»[25]. Стандартное казенное лицемерие...

О какой памяти можно было говорить тогда? Если даже сейчас, когда дореволюционное кино и его деятели попали в центр всеобщего внимания, многие историки (!) кино позволяют себе писать, что Ханжонков умер в 1949 году! ■

[25] Из некролога о смерти А.А.Ханжонкова. РГАЛИ, ф. 987, оп. I, ед. хр. 7.

ВЕРА ХАНЖОНКОВА

Он работал не для себя

Киносъемке, о которой идет речь в этой публикации, — 30 лет. Запись сделана в 1965 году в монтажной ЦСДФ. Это «кинолетопись» — так назывались на ЦСДФ съемки, которые не входили в кинофильмы, а снимались для истории. Веру Дмитриевну Ханжонкову, занимавшуюся восстановлением старых фильмов, пригласили на студию, чтобы заснять ее и записать рассказ человека, стоявшего у истоков русского кино. Оператор Г.Епифанов снял В.Д.Ханжонкову, но, к сожалению, звукозапись оказалась настолько несовершенной, что рассказ Веры Дмитриевны спустя годы никто не мог услышать. Благодаря усилиям сотрудников Российского государственного архива кинофотодокументов удалось расшифровать запись, которая сегодня публикуется впервые.
В материале использованы кадры из документальной съемки В.Д.Ханжонковой.

19 июля 1910 года было первым днем моей работы в фирме «Патэ», которая размещалась тогда на Тверской улице, немного выше Телеграфа, в маленьком одноэтажном особнячке из пяти комнат. Работа поначалу была очень несложная, с теперешней точки зрения, просто пустяковая.

Раньше снимали фильм большими, в основном крупноплановыми сценами. И я и моя приятельница Маргарита Павловна Шестова, с которой мы прожили рядом фактически всю жизнь, должны были отрезать то, что запечатлелось на пленке до входа актеров в кадр и после их выхода, а потом приклеить титр «конец» — и все это считалось уже совершенно готовым монтажом и называлось — monte cupo. Куски же русской хроники для иностранного киножурнала хроники, выпускаемого фирмой «Патэ», операторы монтировали сами.

Вместе с нами во вновь созданной лаборатории начали работать и французы. Руководить ею стали операторы Тисье, Мэтр, Нэгр, Конкор, Топпи... Они были очень дружественно настроены, хотя какое-то маленькое превосходство всегда нам выказывали. Но в плане дисциплины и вообще порядка ведения работы были всегда очень строги и требовательны. Например, Боже упаси, мужчине не разрешалось в коридоре разговаривать с молодой

Редакция журнала благодарит зав. отделом РГАКФД Юлию Викторовну Сафоненко, помогавшую в восстановлении этой записи. Публикуемый текст стилистически чуть выправлен, пропуски слов заполнены, но факты и даты оставлены без изменений.

Служащие московского филиала фирмы «Патэ». В первом ряду третья справа В.Д.Ханжонкова (предположительно)

девушкой — строгий глаз директора следил за этим.

На Тверской мы пробыли полтора года, а потом переехали в район Брестского вокзала. Здесь была лаборатория, оборудованная по последнему слову техники, но здесь же стали еще строже относиться к рабочим. За каждый пустяк взимались штрафы. Директор всячески хотел разъединить нас с Маргаритой Павловной, чтобы одна из нас осталась на работе, потому что вдвоем мы поддерживали друг друга и были заодно с рабочими.

Однажды мы пришли на работу чуть раньше — без десяти минут девять. Шел дождь, но рабочих в помещение не впускали — раньше девяти дверь не открывалась и нужно было мокнуть под дождем. Впустили только нас двоих. Когда мы вошли, то увидели объявление о новых штрафах. Маргарита Павловна была более темпераментная, чем я, — она тут же сорвала это объявление. Я была немножко нахальнее, чем она, я ее поддержала, и нас уволили.

Мы, конечно, поплакали. Нам было по восемнадцать лет, я была глуповата... И мы поехали к фабричному инспектору, который нам сказал, что вмешиваться в дела французской фирмы он не имеет права. Мы были ужасно расстроены. Впервые в жизни я попудрилась, чтобы скрыть заплаканные глаза. И тут мы встретили оператора Сиверсена, который работал у Ханжонкова, а потом перешел на отделение «Патэ». «Что вы плачете? — сказал он. — Завтра же пойдете к Ханжонкову и будете там работать». На другой же день он назначил нам свидание. Мы пришли. Из кабинета вышел Ханжонков: «А, это беглянки, которые бегать мастерицы? Ну, идите работать. Проводите их в лабораторию».

Мы спустились по винтовой лестнице в подвал, где окна находились под самым потолком, а во всю стену прилавок, к которому привинчены моталки, ничем не разделенные. После лаборатории «Патэ» это было такое убожество, такая беднота. Но все сидели и усиленно работали. Особенно быстро работал Миша Гибер,

В.Д.Ханжонкова рассказывает о немом кино. 1965

молодой, курчавый, веселый, который потом стал оператором. Так началась наша работа у Ханжонкова.

Ханжонков стал заниматься кинематографом в двадцать девять лет. В 1906 году он был представителем нескольких фирм, получающих фильмы из-за границы. А когда «Патэ» выпустил первую рекламную картину из русской жизни — «Донские казаки» и за ним Дранков «Понизовую вольницу», Ханжонков решил взять на себя организацию постановок предпринимательской фирмы. Он вошел в контакт с актерами и правлением труппы Введенского народного дома и приступил к съемке.

Вот как это происходило: оператор Сиверсен поставил свой аппарат в середине партера и направил на сцену, которая была освещена светом рампы и юпитерами. В один день до начала спектакля было снято три кинокартины.

Первые фильмы Ханжонкова — и «Русская свадьба», и «Песнь про купца Калашникова» — снимались в театральных декорациях. Костюмы были театральными, пластика актеров — тоже театральная, в то время никаких кинематографических приемов никто не знал. Эти фильмы прошли с большим успехом, чем «Понизовая вольница». Тогда на классические сюжеты снималось много картин. И каждый зритель за пятнадцать минут экранного времени мог увидеть «Евгения Онегина», «Идиота», «Мазепу»... Конечно, все это было схематично, скупо, но хоть как-то знакомило зрителя с русской классикой.

В 1911 году, с высочайшего царского соизволения, Ханжонков приступил к постановке фильма «Оборона Севастополя», на который было ассигновано десять тысяч рублей. Потом Ханжонков добавил еще пять тысяч. Но в итоге картина стоила целых сорок пять тысяч! Невиданные тогда деньги...

Картина снималась в Севастополе, куда были отправлены и костюмы, и пиротехника. Военные эпизоды были сняты настолько естественно, что приближались к кинохронике.

Первый просмотр фильма со всевозможными звуковыми эффектами был устроен в Консерватории. Но он был не очень удачным, так как освещение на пюпитрах для музыкантов отбрасывало тень на экран. Однако пресса отметила картину «Оборона Севастополя» как этапную в развитии русской кинематографии, которая обозначила переход от мелодрам и маленьких музыкальных картин к настоящему большому кино.

С фирмой «Патэ» Ханжонков организовал совместную постановку юбилейной картины «1812 год», которая получилась удачной. Но пресса и патриотически настроенные друзья Ханжонкова упрекали его в том, что русский предприниматель связался с французской фирмой и изменил русской кинематографии.

Однако средств самостоятельно выпускать картины у Ханжонкова не было, и тогда он решил организовать акционерное общество, к которому были привлечены банковские деятели и самая крупная московская купеческая знать: Рябушинские, Грибовы, Второв... Они оценивали дело Ханжонкова в 250 тысяч, из которых 205 тысяч вносили акционеры. Все это позволило Ханжонкову открыть знаменитую кинофабрику на Житной улице, где у него работали Старевич — мультипликатор мирового значения, режиссер Бауэр, одним из первых искавший изобразительное решение кадра...

Поначалу Ханжонков снимал актеров Введенского народного дома: Гончарову, Бирюкову, Чернову, Хромова, Чардынина, который вскоре стал еще и режиссером. Потом начал

привлекать к работе и других драматических актеров — из Художественного театра, из Театрального общества: Массалитинову, Коралли, Полонского... Все они были королями экрана. А Мозжухин — вообще актером мирового значения. И так же как Вера Холодная, Полонский, свой «звездный» путь он начал с работы у Ханжонкова.

Хронике Александр Алексеевич уделял не очень много внимания. Тем не менее, когда в 1908 году произошла катастрофа в итальянском порту Мессина и пятидесятиметровая волна снесла целый берег, так что погибло сто тысяч человек, Ханжонков тут же отправил телеграмму в те иностранные фирмы, которые он представлял в России, чтобы немедленно послали оператора снять это стихийное бедствие и, отпечатав 65 копий, прислали отснятое в Москву. Картина была доставлена очень быстро и имела колоссальный резонанс. В газетах даже прошла карикатура с маркой ханжонковской фирмы: в руках Ханжонкова коробки с фильмом и надпись: «Мессина — Москва».

Ханжонков первым принял участие в съемках документальной ленты «Похороны Толстого» и первым выпустил ее на экран. Она разошлась чуть ли не в тысяче копий.

Также интересной была документальная съемка актеров МХАТа, которые во дворе театра сыграли маленькую сцену. Качалов и Станиславский репетировали вместе. Там же были Корнева, Книппер и другие артисты.

Со временем Ханжонков организовал на студии научный отдел, где снимались картины этнографические (о разных народностях Поволжья, Узбекистана) и санитарные (о крови, туберкулезе, о вреде пьянства). Картина о вреде пьянства была первой, на которой я начала работать у Ханжонкова.

Каждое лето Ханжонков отправлял экспедиции на Кавказ. Но они стоили очень больших денег. И поэтому Александр Алексеевич решил создать свою собственную базу в Крыму. В 1916 году он купил там участок земли, на котором начал строить не павильон, а раздвижную площадку, с тем чтобы можно было выносить туда киноаппаратуру и делать натурные съемки.

Но в это время начались политические перемены. Не было пленки. Трудно стало работать, и не все складывалось удачно.

Потом красные победили Врангеля, и все побежали из Крыма. Началась повальная эмиграция, к которой примкнул и Ханжонков. Из Константинополя он переехал в Базель, пробовал там лечиться, принимал ванны. С двумя крупными инженерами — Куликовым и Синицыным и техником Самохваловым пытался заняться изобретением звукового кино. Но денег для этого начинания у Ханжонкова было мало, хотя ему удалось привлечь к делу нефтяного магната Майорова. Аппаратуру выписывали из Бельгии, из Лондона. В тонателье поставили большой аппарат, и мы все били в кастрюли, играли на каких-то бубнах, производили самые невероятные шумы. В результате звуки в аппарате стали чуть слышны, однако нужно было его весь отрегулировать, потому что фонограмма шла посредине кадра. Но в это время в кино появилось новое изобретение «Триэргон» — итальянской и шведской фирм. Наше предприятие лопнуло, и мы все разъехались в разные стороны. Разъехались и Ханжонков со своей первой женой Антониной Николаевной, одной из самых главных его помощниц за все годы его работы в кино.

В 1923 году в Берлин приехали представители организованной в Советской России студии «Русьфильм», возглавляемой неким Азархом. Это было частновладельческое, но уже смешанное с государственным предприятие, которым Ханжонкова пригласили руководить.

В ноябре 1923 года Ханжонков и я вернулись на родину. Но организация «Русьфильм» оказалась несолидной и очень быстро прекратила свое существование. Ханжонков стал консультантом Роскино, затем его уговорили возглавить производственный отдел в Пролеткино. Но состояние здоровья Александра Алексеевича сильно ухудшилось, и он больше не смог работать.

Потом мы жили в Ялте, и Ханжонков писал свои воспоминания...

Порой его спрашивали: «Вы такой известный человек, вы потеряли все свое состояние. Вам не жалко?» Александр Алексеевич отвечал: «Я всю свою жизнь работал не для себя, а для дела, которое очень любил, которое сам построил и которое стало одним из передовых в России»...

Публикация И.Фурмановой и Т.Шуваевой

РАШИТ ЯНГИРОВ

Одиссея рыжего «арапа», или Опыт жизнеописания Александра Дранкова

Вспоминая о старом русском кинопредпринимательстве, первым вполне заслуженно называют имя Александра Ханжонкова. Более осведомленные прибавят к нему Иосифа Ермольева и Михаила Трофимова (фирма «Русь»), но не забудут при этом отделить их от сонма алчных дельцов, «жаб-торгашей» (определение Л.Толстого) и «арапов», беззастенчиво паразитировавших на неискушенности юной десятой музы. Но так ли уж обоснованы эти запоздалые упреки, продиктованные больше чужими предубеждениями, нежели достаточным знанием предмета? В том, что отечественную кинопромышленность начинали не бессребреники с альтруистами, сомневаться не приходится, но вряд ли они заслуживают за это нашего негодования и морально-политических инвектив. Вряд ли стоит идеализировать кинематографическую профессию, идентифицируя ее с совершенно особой, еще недавно именовавшейся «советской» ментальностью. Не лучше ли отнестись к опыту прошлого непредвзято, рассматривая его сообразно реалиям исторического времени? Пасьянс киноистории прихотлив и капризен: вспыхивают и гаснут звезды чьей-то удачи, как в калейдоскопе, меняются авторитеты и любимчики, рушатся и восстанавливаются безнадежно подмоченные репутации, пересматриваются правила игры...

Но набор карт в колоде при этом остается неизменным, да и раскладывается она в повторяющихся комбинациях. Когда-то, в 1917-м, из стен первого профессионального киноклуба ревнители чистого искусства в приступе праведного гнева изгнали кормившие их карточные игры, а сегодняшние хозяева киносалонов с первозданным энтузиазмом пропагандируют возвращение в обиход азартных забав «проклятого» прошлого. Мир живет по Екклесиасту: «Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем».

Вряд ли можно оспорить, что Александр Осипович Дранков (1880 — ?) был и по сию пору остается самой одиозной фигурой в истории российского кинематографа. Его судьба наглядно подтверждает то, как предубеждения и дурная репутация преследуют человека много лет спустя после ухода с публичной сцены, не оставляя шансов даже на посмертную реабилитацию. Небезосновательно претендуя на почетный титул пионера отечественного кино, он все же сохранился в его анналах исключительно благодаря введенной им в практику печально знаменитой «дранковщине», символизировавшей профессиональную халтуру, убогий художественный уровень кинопостановок и крайнюю неразборчивость в средствах при достижении творческих целей.

В неравнодушной, а зачастую откровенно недоброжелательной памяти современников запечатлелся карикатурный образ упитанного, но необычайно развязного и подвижного субъекта, одетого с вызывающе претенциозным безвкусием, человека безмерно тщеславного и честолюбивого, перманентно озабоченного разнообразными, но почти всегда сомнительными комбинациями.

Эти качества, между прочим, дали основание одному из историков сравнить его с Ноздревым. «Арапских» черт, роднивших Дранкова с гоголевским героем, и в самом деле было предоста-

А.Дранков. 1910-е годы

точно. Стоит лишь вспомнить о его «дружбе» с Максом Линдером, приехавшим на гастроли в Россию в декабре 1913 года. С первого же дня проникнув в близкое окружение мировой знаменитости, Дранков уже не оставлял кинозвезду своим вниманием ни на минуту. По описанию одного из рассерженных журналистов, «Дранков оказывался повсеместно с веселым Максом: в автомобиле, на вокзале, в местах приема, на улице, в театре и т.д. и т.д., и до того входил в роль, что на приветствия, оказываемые Максу Линдеру, раскланивался и сам... Войти в доверие лица, мало знающего Россию, и ввести его в заблуждение своей особой может, конечно, всякий, и для этого не требуется ничего, кроме некоторой доли смелости, ловкости, а иногда лести и умения применяться к обстоятельствам, но ...«некто Дранков» сумел сделаться еще и «импресарио» Линдера. Уговорив, например, однажды именитого гостя на визит в кабаре «Летучая мышь», Дранков стал вымогать под этот визит у его хозяина Н.Балиева треть сбора за спектакль, уговаривая для этого повысить цены на билеты»[1].

Таким образом, деловая карьера этого кинематографиста, оставившая за собой шлейф подобных афер и скандалов, и в самом деле вызывала немало обоснованных упреков. Львиная их доля была спровоцирована не только деловой и моральной нечистоплотностью, но и пристрастием к «срывам»[2] постановок своим конкурентам, воспринимавшим его за это беззастенчивым авантюристом-захватчиком и не прощавшим ему ничего из того, на что в своем кругу они зачастую закрывали глаза. Хронически испытывая нужду в финансовой поддержке своих амбициозных проектов, Дранков всегда искал лишь сиюминутного сенсационного успеха, с тем чтобы броситься в поиски новых тем, сюжетов и... богатых покровителей. Феноменально чуткий к рыночной конъюнктуре и к изменчивым вкусам зрителей, он, в сущности, навсегда сохранил особую психологию и приемы работы кустаря-одиночки, не желавшего интегрироваться в общую структуру кинопроизводства и откровенно презиравшего прокатную сторону кинодела.

Но стоит лишь отступить на шаг от предубеждений общего мнения, как в фигуре Дранкова можно разглядеть уникальный для его времени феномен сознательного репродуцирования поведенческих, по тогдашним понятиям — «американских», стереотипов, обусловленных точным психологическим расчетом.

---

[1] В а т о л и н В. Макс Линдер и некто... Дранков. — «Театр в карикатурах», 1913, № 15, с.18.

[2] «Срыв» — ускоренная постановка фильма с сюжетом и названием, идентичными тому, что снимала конкурирующая фирма. Выпуск скороспелого суррогата гарантировал провал параллельной кинопостановки и невозможность ее последующей продажи прокатчикам.

Сам фантасмагорический размах его деловых инициатив, раскручиваемых с ярмарочной феричностью, был мотивирован прежде всего рекламными целями. Во всяком случае, мемуарные свидетельства вполне подтверждают это наблюдение: пристрастие Дранкова к гигантским, причудливым по оформлению фирменным вывескам, украшавшим фасады контор его фирмы в Петербурге и Москве, «великосветский» образ жизни, облегчавший ему устройство и поддержание влиятельных знакомств и связей, — вся эта совокупность деталей поведения несомненно была продиктована расчетом делового человека.

«Он любил жить на широкую ногу, что называется, прожигать жизнь; его дом был открыт, его денежные компаньоны кутили в ресторанах, шантанах, они пили, гуляли, влюблялись, играли в карты, рулетку, выигрывали, проигрывали, купались в шампанском, а сам Дранков не проявлял никакого интереса к этим порокам, — вспоминал Александр Лемберг, один из близко, по-родственному знавших его сотрудников, впоследствии ставший известным советским кинооператором, — размах, который был у Дранкова, вряд ли мог сравниться с кем-либо из кинематографистов. Он держал у себя дома двух горничных, повара, лакея, негритенка и корейца как рассыльных, а также англичанку, француженку, чтобы практиковаться и не забыть языки, ко всему этому экономку. Его гардероб состоял из не менее ста костюмов и не менее полусотни пар обуви; он любил домашних животных и увлекался птицами, разной породы собаки и певчие птицы были постоянными обитателями его дома; для ухаживания за ними он держал двух человек». Судя по другим воспоминаниям, довершал этот поистине голливудский размах самый, пожалуй, приметный в Москве 1910-х годов автомобиль канареечной расцветки, украшенный крупными изображениями павлинов (фирменный знак дранковского предприятия), за рулем которого восседал сам хозяин в кожаной кепке и огромных «очках-консервах», в особо торжественных случаях сменявший «железную лошадку» на пышный экипаж из собственной конюшни.

Нетрудно догадаться, что поддержание такого экстраординарного имиджа стоило немалых усилий и средств, в сущности, заведомо лишавших Дранкова каких-либо ощутимых и тем более устойчивых материальных выгод от самых удачных результатов его бурной предприимчивости.

Не обладая подлинно творческой индивидуальностью и тонким художественным вкусом, Дранков все же оставил неповторимый след в практике русского кинопроизводства. С завидной регулярностью он открывал все новые и новые жанры и темы, оставляя их углубленную разработку более основательным конкурентам и удовлетворяясь лишь лаврами первооткрывателя. Неоднозначность этой фигуры становится еще более очевидной, если учесть, что Дранков первым привлек к сотрудничеству с кинематографом таких мастеров отечественного театра, как Василий Давыдов и Иван Певцов, Константин Марджанов и Федор Комиссаржевский, в его постановках начинали видные впоследствии режиссеры Василий Гончаров и Евгений Бауэр. Наконец, исключительно его репортерской настойчивости, граничившей с нахальством уличного приставалы, история обязана кинохронике, запечатлевшей живого Льва Толстого. Об этом вкладе Дранкова в культурное наследие страны догадывались уже современники: «И эта картина, когда вас будет судить суд киноистории, г.Дранков, положенная на одну чашу весов, перевесит всех «Сонек», каких вы изготовили в прошлом, изготовите в настоящем и будущем»[3].

Много лет спустя дранковскую музу оценил даже такой придирчивый ценитель, как Виктор Шкловский. «В самой простой документальной ленте видно больше, чем можно узнать из любых книг, — признавался он в частной беседе в 1980 году. — Не больше — другое. Я изучал биографию Толстого, кое-что про нее знаю, но в кадрах, снятых Дранковым, я увидел в отношениях Толстого и Софьи Андреевны новое для себя».

Воодушевленный удачным опытом яснополянских съемок 1908 года, Дранков вознамерился запечатлеть на пленке всех крупнейших деятелей художественной элиты России, обратившись к ним со стереотипной просьбой: «Я позволяю себе просить Вас разрешить мне приехать к Вам... и позволить снять Вас кинематографическим способом. Позволяю присовокупить здесь, что Лев Николаевич Толстой уже снят нами таким способом»[4].

Ссылка на имя великого писателя действовала безотказно, и в итоге ему удалось заручиться согласием многих именитых «натурщиков», включая и опального тогда М.Горького, жившего на Капри. Правда, визит к основопо-

---

[3] «Экран России», 1916, № 2—3, с.11.

[4] Письмо Л.Н.Андрееву. РГАЛИ, ф.11, оп. 1, ед.хр.102. Историю съемок Толстого см.: Ф р о л о в И. В Ясной Поляне. — «Из истории кино». Вып. 11. М., 1985.

ложнику пролетарской литературы закончился скандалом: разозленный манерами кинохроникера, Горький едва не затеял с ним драку и попытался отобрать кассету с отснятой пленкой. Надо ли говорить о том, как подобные съемочные эпизоды подкрепляли рекламный ажиотаж вокруг кинохроник Дранкова, как общественный эффект их демонстрации был стократ усилен молвой и прессой, подстегнутых его неистощимой тягой к сенсации.

Эту черту дранковской натуры иллюстрирует еще один из немногих сохранившихся его автографов, также связанный с именем Толстого: «С личного разрешения незабвенной памяти Льва Николаевича Толстого мне удалось сделать целый ряд кинематографических снимков незадолго до его смерти в Ясной Поляне и в Кочетах у Черткова, во время пребывания в Москве и проч. Соединив все эти снятые в несколько приемов сцены в одно целое, рисующее жизнь Льва Николаевича с небывалой полнотой, я решил познакомить с этой работой всех лиц, близко стоящих ко всем отраслям искусства и литературы. Для этой цели я устраиваю в помещении «Художественного» электротеатра (Арбатская площадь) один закрытый сеанс, на который имею честь пригласить Вас в субботу, 27 ноября, в 2 часа дня», — обращался он, например, к А.Сумбатову-Южину в 1910 году[5], в твердом (и совершенно оправданном, надо заметить) убеждении, что отказа не воспоследует. Впрочем, у секретаря писателя — Н.Гусева от яснополянских киносъемок остались не самые лучшие впечатления: «Этот Дранков надоел нам смертельно. Как только какой-нибудь праздник, так он тут как тут. Развязный и нахальный, черт знает что...»

Зрительская же рецепция этих хроникальных кадров была столь экстраординарной, что кое-кто из бдительных журналистов, не питавших особого доверия к проныре хронике ру и помнивших о заявленной писателем принципиальной невозможности «позирования для синематографа», усомнился в их подлинности. Газета «Петербургский листок», например, объявила, что дранковская съемка была сделана «не с Толстого, а с артиста, загримированного Толстым». Лишь оперативное вмешательство жены писателя в разгоревшийся было скандал подтвердило документальную аутентичность фильма и сослужило ему дополнительную рекламную службу.

Звезда пионера русского кино вспыхнула ярко и стремительно, но этому предшествовали долгие годы его личностного самоутверждения и обретения поля профессиональной деятельности. По рассказу того же Лемберга, Абрам Дранков происходил из многодетной еврейской семьи. Юношеские годы он провел в Севастополе и уже тогда в полной мере обнаружил характерные черты своей незаурядной натуры: сверхъестественную коммуникабельность, бурно фонтанирующую предприимчивость, неуемное влечение к новым знаниям и всепоглощающую тягу к внешнему лоску и светскости, ориентированную на противоположный пол. Не получив даже минимального общего образования, он самостоятельно, на слух изучил французский и английский языки, по слуху же выучился игре на различных музыкальных инструментах, а затем и бальным танцам, превратившись в своеобразную достопримечательность местного общества.

«Если в доме, куда приходил Дранков, не было пианино или других музыкальных инструментов, то у него в кармане почти всегда были какие-то дудочки, свистульки, рожки, гребенки, которыми он прекрасно владел, — вспоминал Лемберг, — и на худой конец, когда при себе ничего не было, он тут же экспромтом брал стаканы, бутылки, графины, чашки — все, что попадалось под руки, доливал водой, и у него получался музыкальный ансамбль, который в его руках чудесно звучал. Среди молодежи и в обществе пожилых людей его очень любили. Не было в городе свадьбы, именин, дня рождения или же других торжественных вечеров, чтобы его не приглашали... он умел веселить и занимать компанию, с ним было легко и просто, его музыкальные способности активизировали участников вечеров, независимо от возраста. Несмотря на свой невысокий рост и несколько угловатую фигуру, он великолепно танцевал, что дало ему возможность открыть свой танцкласс и быть его руководителем. Эта профессия в то время была редкой и неплохо оплачивалась, в этой области он делал большие успехи, у него появилось много учеников и учениц... Он не пил, не курил, но общество девушек его вполне устраивало, их он очень любил, и они ему отвечали взаимностью. В городе все его знали, одевался он по последней моде, лучше всех, носил цилиндр, единственный в городе».

Прожив несколько лет в семье своего зятя, профессионального фотографа Григория Лемберга, Дранков однажды заинтересовался его ремеслом и, взяв вместе с младшим братом Львом несколько уроков, освоил эту профес-

[5] Там же, ф.878, оп.2, ед. хр.4.

сию, предопределившую, как оказалось, его будущее. Поупражнявшись в портретировании учениц своего танцкласса, в съемках пейзажей и жанровых сценок, три месяца спустя он счел себя вполне подготовленным для новой карьеры. «Ты научил меня фотографии, через год посмотришь, что я сделаю и как твою специальность использую», — пообещал он своему учителю перед отъездом в Петербург. В столицу его вел инстинкт Растиньяка, но в варианте севастопольского обывателя, прежде чем завоевать мир, ему непременно следовало переменить веру предков на православие, иначе жизнь в столице Российской империи была бы ему заказана.

К началу 1905 года Александр и Лев Дранковы — владельцы скромного петербургского фотоателье, совсем неизвестные в среде коллег-профессионалов. Вскоре Дранков-старший одним из первых в России обзаводится в Лондоне электрической осветительной аппаратурой и зеркальной фотокамерой 9x12. С этим техническим оснащением он быстро добивается высоких профессиональных результатов и приобретает известность мастера фоторепортажа. Его снимки с сюжетами официальной российской хроники охотно печатают лондонская «Times» и парижская «L'Illustracion», а за особо удачные кадры, запечатлевшие российского императора, он получает престижное звание «поставщика Двора Его Величества».

На волне первых успехов, используя новые технологии, устроенные с помощью английского компаньона, Дранковы открывают в столице сеть дешевых электрофотографий (по оценке Лемберга, их было не менее 50), которые составили серьезную конкуренцию фотографам-традиционалистам, использовавшим по старинке исключительно солнечное освещение. Дополнительной приманкой дранковского заведения стал взвод смазливых конторщиц, специально нанятых для завлечения клиентов и одетых хозяином в «откровенные туалеты». И все же, несмотря на все ухищрения, как свидетельствует другой рассказчик, «фотография не давала им почти никакого дохода, и они занимались больше комиссионерством: всегда что-то покупали, перепродавали, опять покупали и т.д.». Как бы там ни было, но вскоре Дранков, по натуре вообще не склонный к основательности и кропотливому ведению дел, потерял интерес к этой затее, и вследствие непрофессиональной организации дела его первый амбициозный проект завершился крахом и скандальным разрывом с иностранным компаньоном.

Обратив однажды внимание на успех «движущейся фотографии», в начале 1907 года он едет в Париж и какое-то время наблюдает методику и технологию производства на местных киностудиях, одновременно пытаясь заручиться деловыми связями и выгодными контрактами. В Петербург Дранков возвращается со съемочной камерой и с новой энергией бросается в захватывающую стихию кинохроникерства. Один из первых летописцев киноистории запечатлел Дранкова в порыве подвижнических трудов и дал вполне исчерпывающее описание его профессионального стиля:

« — Господа, расступитесь!.. Эй, картуз, куда прешь?.. Мадам, у вас хорошая шляпа, но зачем же лезть в объектив? Мосье квартальный, ради Бога, мосье квартальный... Вот вам за труд... Ваше благородие, поощрите его зуботычиной... Осади, осади назад!..

А в это время успевал двадцать раз взглянуть в фокус, усиленно вертел ручками для фильмы и платформы, отбивал ногой натиск толпы, отдавал приказания чумазому (помощнику. — *Р.Я.*), заискивающе улыбался «их благородию»... Проявив и напечатав ленту, он носился с нею по петроградским театровладельцам, пристраивал, убеждал, угрожал. Иногда появлялся в Москве и прямо с Николаевского вокзала с ворохом лент мчался к Пате, в «Гомон». Предлагал, навязывал, клялся, заискивал. Но когда давал рекламу или рассылал циркуляры, любил прихвастнуть, прилгнуть на три четверти, упомянуть об операторах из Лондона, Парижа, Буэнос-Айреса и Вашингтона, о каких-нибудь несуществующих машинах для съемки лунных пейзажей или о новом грандиознейшем деле с основным капиталом в пять миллиардов. Любил пышность, помпу, бутафорщину, любит и теперь и, должно быть, умрет с этой любовью»[6].

Между тем, за миражами рекламных обещаний стояли весьма скромные материальные возможности. В своем фотоателье Дранков устроил крохотную кинолабораторию, изготовлявшую титры по заказам владельцев петербургских синематографов. Именно в этих неказистых стенах конденсировалась поразительная по напору деловая энергия и вызревали наполеоновские планы, которые он выплеснул в мир русской кинематографии.

Летом того же, 1907 года, едва лишь уловив пробуждающийся интерес зрителей и потенциальных зарубежных покупателей к русским сюжетам, он решительно вторгся в новую область кинопроизводства. Узнав о планах неко-

[6] «Экран России», 1916, № 2—3, с.10.

ей зарубежной фирмы экранизировать пушкинского «Бориса Годунова» в постановке Московского Художественного театра (позднее выяснилось, что этот слух был журналистской «уткой»), Дранков, недолго думая, решил опередить всех и перенести на пленку ту же пьесу, но в исполнении труппы петербургского театра «Эден».

По рассказу одного из участников, «большинство актеров было вообще против нелепой затеи, но многие были не прочь заработать, кроме того, почти все сгорали от любопытства: что такое киносъемка. В успех этого предприятия... кажется, никто не верил. Трудно было поверить в серьезность каких-либо намерений в области искусства, видя такую забавную фигуру, как Дранков. Маленький, толстый, толстогубый, с ярко-рыжими волосами, всегда потный, спешащий, жестикулирующий, он произвел неблагоприятное впечатление на артистов уже тем, что с каждым торговался, как на рынке. ...А когда Дранков потребовал сокращения трагедии Пушкина, предлагая ограничиться 4—5 сценами, все встали в тупик»[7].

Компромисс все же был найден, но дальше начались «муки творчества».

«Если актеры... были послушными, то Дранков неистовствовал. Его возмущало особенно то, что артисты бросали огромные тени на декорации, но ничего сделать было нельзя. Сами декорации, написанные на холсте и прибитые на рамы, все время колыхались от ветра. ...Больше всего расстроило Дранкова отсутствие потолка в декорации Грановитой палаты. Как ни приспосабливался он снять издали общий вид... ничего из этого не получалось. Вообще всю картину приходилось снимать только на средних планах. Даже проход бояр пришлось снять не в полный рост. ...Съемки «Бориса Годунова» закончились. Ни одна сцена с Борисом Годуновым так и не была снята... Так и пришлось выпускать картину «Борис Годунов» без участия Бориса Годунова»[8].

Техническое и художественное качество отснятого киноматериала и в самом деле было столь удручающим, что Дранков так и не решился выпустить свой опус на широкий экран, но, чтобы оправдать затраты, запродал его в провинцию под названием «Дмитрий Самозванец».

Первая неудача не только не охладила пыл «российского Голдвина», а, напротив, разожгла профессиональный интерес и подтолкнула к новым инициативам. Объявив осенью того же года об открытии «первого в России синематографического ателье» по «выделке лент» (к тому времени еще мифического), Дранков, по сути, открыл историю отечественной коммерческой кинематографии. Ее первые страницы были написаны в условиях экзотических, весьма далеких от романтических легенд. «Усовершенствованное синематографическое ателье» представляло довольно грязную каморку с двумя фиксажными ваннами и несколькими сушилками. Единственным усовершенствованием ателье являлось обилие крысоловок по углам, которые препятствовали неблагородным животным тонуть в ваннах, где фиксировалась благородная лента»[9].

В феврале 1908 года дранковская «кинофабрика» представила отечественному кинорынку серию документальных сюжетов из русской жизни, демонстрировавших его репутацию мастера событийной хроники (впрочем, без активного соучастия операторов Бернштейна, Ивана Фролова, младшего брата Льва, а позднее — Григория и Александра Лембергов, привлеченных к киносъемкам, масштабы деятельности дранковского предприятия были бы существенно скромнее).

«Человек этот был поистине вездесущ: на парадах, похоронах, дерби, пожарах, обвалах, наводнениях, встречах коронованных особ самым непостижимым образом он умудрялся поспевать вовремя. Без него не хоронили, не горели здания, не бушевали стихии, не встречались монархи», — не без иронии писал о нем журнал «Экран России».

Спеша закрепить свое лидерство в российском киномире, Дранков предпринимал и неординарные акции: демонстрировал свои фильмы премьер-министру П.Столыпину и членам царствующего дома, самочинно, по собственной инициативе представлял Россию на Первой международной синематографической промышленной выставке в Гамбурге и т.п.

Вхождение Дранкова в высшие сферы, небезосновательно рассматривавшееся им как непременное условие коммерческого успеха, заслуживало бы отдельного рассказа. Отметим лишь то, что в этой хлопотной и затейливой (для «инородца» — в особенности!) многоходовой комбинации Дранкову, завязавшему тесные придворные связи, сопутствовал успех, причем ему удалось далеко обойти в этом многих конкурентов. Вершиной его неутомимых хлопот стала аудиенция у Николая II в Царском Селе

---

[7] О р л о в Н. Первые киносъемки в России. — Научный архив ГФФ.
[8] Там же.
[9] «Экран России», 1916, № 2—3, с.9.

16 февраля 1913 года, во время которой он продемонстрировал императору и его семейству одно из самых амбициозных детищ — юбилейную историческую хронику «Трехсотлетие царствования Дома Романовых». По следам этой аудиенции Дранков оставил прелюбопытнейший отчет, характеризующий не только самого автора, но приоткрывающий интерес его высокого собеседника к кинозрелищу:

«Еще до начала сеанса Его Императорскому Величеству угодно было спросить:

— Эта картина того, который снимал «Севастополь» (имелся в виду фильм «Оборона Севастополя», представленный императору А.Ханжонковым и В.Гончаровым осенью 1911 года в Ливадии и не очень ему понравившийся. — *Р.Я.*)?

На это я ответил государю, что я «Севастополя» не снимал. Во время сеанса Его Императорскому Величеству благоугодно было задать вопрос:

— Откуда вы достали столько народу? Участвовало ли войско в вашей картине?

Я ответил Государю Императору, что, к сожалению, войска мне не дали и пришлось брать народ из работных домов и статистов из театров.

Далее Его Императорскому Величеству угодно было спросить:

— Откуда вы достали столько костюмов?

Я ответил Государю Императору, что все костюмы сделаны в московской мастерской моего компаньона Талдыкина.

После сеанса Его Императорскому Величеству угодно было милостиво поблагодарить меня за старательное исполнение исторической хроники и спросить, много ли лент продано для показания публике и показывают ли ленту эту в театрах.

Я ответил Его Императорскому Величеству, что в России нет ни одного театра, который бы не взял этой ленты.

После этого Государь Император изволил выразить удовольствие по поводу того, что на снимках не было ни одного постороннего лица.

— Это не так, как в картине «Оборона Севастополя», — изволил добавить Государь Император, — где во время картины исторического морского боя на фоне виднелись современные броненосцы.

Далее Государю Императору угодно было подробно расспросить меня о моем деле и о некоторых технических подробностях русской кинематографической работы.

Услышав от меня, что мною задуман ряд исторических лент из славной истории русского войска и в первой очереди — историческая хроника «Покорение Кавказа», Его Императорскому Величеству благоугодно было сказать:

— Снимайте, но только старайтесь, чтобы не было бутафорской постановки, как то было с современным оружием при постановке «Обороны Севастополя».

Услышав столь осчастливившие меня многомилостивые слова Его Императорского Величества, я по приезде в Москву принялся за приготовление к постановке столь сложной картины, желая выполнить ее возможно старательнее, чтобы избежать всякой бутафории согласно дорогим для меня словам Государя Императора.

В настоящее время я ходатайствую... об оказании мне возможного содействия перед наместником Его Императорского Величества на Кавказе в смысле разрешения пользоваться нижними чинами местных войск для постановки исторической хроники «Покорение Кавказа».

Не приходится удивляться тому, что шармер Дранков, завоевавший доверие императорской семьи, получил все необходимые разрешения и в полной мере воспользовался ими не только при съемках, но и в последующей рекламной кампании своего очередного «боевика».

Вернемся, однако, к началу. Как известно, 15 октября 1908 года состоялась премьера фильма «Стенька Разин (Понизовая вольница)» в постановке Владимира Ромашкова, снятого Дранковым и Николаем Козловским в окрестностях Петербурга. В присущей ему манере пионер русского кино оповещал «почтенную публику» о своем новом достижении: «Затратив громадные средства и массу труда и времени, я приложил все усилия к тому, чтобы картина, как в техническом выполнении, так в самой обстановке пьесы и ее исполнителей, стояла на том высоком уровне, какой подобает ленте, делающей эру в нашем кинематографическом репертуаре. Таких исторических картин в России еще не появлялось... Картина исполнена по историческим сочинениям и рисункам. ...Более 100 человек участвовало в этих картинах... Принимая во внимание даже то обилие запросов, какое уже поступило к нам и вытекающую отсюда вероятность на особенно большое количество заказов, просим таковыми поспешить, делая их телеграфно. С почтением А.Дранков».

Несоответствие рекламных анонсов действительному уровню постановки было, понятно, разительным, но в главном ее инициатор оказался прав — успех первого отечественного игрового фильма, невзирая на кустарный характер его изготовления, был невероятным и принес Дранкову не только ощутимый доход, но и уверенность в правильно избранном курсе. На

волне первых удачно реализованных проектов он даже выступил с «научным» докладом в Императорском Русском Техническом Обществе на тему «О компоновке сюжетов и изготовлении кинематографических картин» — причудливом коктейле саморекламы и пересказа технических принципов «живой фотографии», к тому же доложенном аудитории на французском языке.

«Большого труда и умения требуют кинематографические снимки. Аппарат должен быть прямо установлен. Снимки производятся с изумительной быстротой, — сообщал он неискушенным слушателям, — на каждый снимок приходится по 4 перфорации — дырочки для передвижения ленты. ...Компоновка сюжетов — трудная сторона кинематографического дела. Трудно представить, что стройно проходящие на экране перед глазами зрителей сложные картины составлены иногда из целого ряда отдельных снимков. А между тем это так. Есть картины, которые находятся в работе по нескольку месяцев, год, два и лишь затем соединяются в одну и пускаются в продажу... Есть сюжеты, компоновка которых обходится в несколько десятков тысяч рублей. Улицы с движущейся публикой снимаются легко и без всяких бутафорских примесей. Уличные и комические или другие сценки устраиваются на улице искусственно. На природe большей частью делаются снимки и бытовых обстановочных картин, так как не везде есть специальные театры. Снимки в театре пьес должны проводиться при искусственном комбинированном свете...»[10].

Рассказ о Дранкове был бы неполон без упоминания о его напряженном многолетнем соперничестве за приоритет и лидерство с фирмой Александра Ханжонкова, обостренном к тому же и их острой личной неприязнью. Неоднократно, с переменным успехом кинофабриканты устраивали друг другу взаимные «срывы» кинопостановок (например, в 1913 году Дранков и Ханжонков «наперегонки» выпустили юбилейные картины «Трехсотлетие царствования Дома Романовых» и «Воцарение дома Романовых»). Порой это соперничество принимало весьма специфические формы: в 1915 году, например, Ханжонков выпустил на экраны комедию «Хаим-кинематографщик», высмеяв семейно-кустарное предприятие Дранкова в жанре еврейского анекдота.

В поисках прочной финансовой базы Дранков в 1912 году перебирается в столицу русской кинопромышленности Москву и организует совместное дело с богатым владельцем костюмерной мастерской Алексеем Талдыкиным. Наряду с недорогими и несложными в постановочном отношении авантюрными сюжетами, снимавшимися на натуре, он выпускает серию комедийных короткометражек с постоянной комической маской — «Дядей Пудом», в подражание популярному американскому комику Дж.Бюнни, известному в России под именем Поксона. В марте 1914 года совместное с Талдыкиным предприятие расстроилось из-за финансовых разногласий, и Дранков продолжил дело самостоятельно, сумев сохранить, однако, его широкий размах. По данным справочника «Вся кинематография», в тот год его фирмой было выпущено около 80 фильмов, исчислявшихся 52 000 метрами негатива. Присяжный газетный зубоскал Р.Меч (Р.Менделевич) весьма уважительно, но не без яда, отзывался об идущем в гору кинопредпринимателе:

Заметная фигура —
Не человек, а клад!
Кипучая натура,
Не ведает преград[11].

Вскоре Дранков сумел заинтересовать «русского Круппа» — промышленника Алексея Путилова и учредил с ним акционерное общество с уставным капиталом в 600 000 рублей, получив в результате этой акции почетное звание купца первой гильдии. В рекламных анонсах он с гордостью сообщал адреса съемочных павильонов своего «Акционерного общества кинематографических фабрик» (по два — зимних и летних — в Москве и Петрограде), конечно, не упоминая при этом истинных масштабов производства и его технического обеспечения.

Жанровый диапазон и художественный уровень дранковских постановок оставался неизменным: это были все те же сенсационно-бульварные «боевики», такие, например, как нашумевший сериал «Сонька — Золотая ручка», основанный на перипетиях подлинной биографии авантюристки Софьи Блювштейн:

Гофман здесь на первом плане —
В ярких образах артистки.
Появилась на экране
Жизнь лихой авантюристки...[12]

«Сонька» рекламировалась в афишах как «поразительнейшая личная драма и изумительные приключения всемирно знаменитой русской авантюристки, — вспоминала исполни-

[10] Записки ИРТО, 1909, № 3, с.33–34.
[11] «Кине-журнал», 1914, № 7.
[12] «Кине-журнал», 1914, № 20.

тельница этой роли Н.Гофман. — И действительно, чего-чего только не было в картине: первая любовь, несчастное материнство, кража у отца, тюрьма, психиатрическая больница, поджог, воровской притон, ограбления, суд, каторга, побег, ужасы сибирской тайги и т.д. Мне приходилось топиться, воровать, поджигать, прыгать в воду, спускаться по веревке, ездить в трюме парохода, в багажном ящике и т.п. ...Необычным партнером был известный авантюрист — корнет Савин... — галантный, представительный старик. Его имя на афише было хорошей рекламой для Дранкова. За большую сумму он согласился сниматься, но когда узнал, что по сценарию Сонька и его проводит, съемка чуть не сорвалась. Он считал, что он более знаменитый авантюрист, чем Сонька, и не ей его проводить»[13].

За этой сравнительно удачной репликой зарубежных образцов тут же последовала целая волна отечественных подражаний и даже продолжение сериала другими фирмами.

«Дранков никогда не читал сценариев, — рассказывал один из его злоязычных сотрудников, — Дранков никогда не смотрел ни одной фильмы до конца. ...Сценарии для своих мнимых постановок он заказывал так:

— Мне нужно к субботе двадцать комедий.

Автор сидел день и ночь и, конечно, приносил две сравнительно добросовестные комедии. Дранков не брал и не платил: он требовал двадцать. Тогда автор в ярости выписывал по памяти двадцать старых анекдотов и приносил Дранкову. Дранков брал, не читая. Автору платили, а двадцать комедий пропадали без вести.

...Однажды после какого-то кутежа Дранков проезжал Петровским парком мимо киноателье солидной фирмы. Там стояли готовые дорогие декорации для какой-то съемки. Тогда же, в шесть часов утра, Дранков заключает сделку с дежурным в ателье и экстренно вызывает своего режиссера и актеров. И тут же, наскоро, в чужих декорациях снимается очередная дранковская халтура. Дранков в восторге. Он представляет себе лицо конкурента, который увидит чужую фильму, снятую в его павильоне и в его декорациях»[14].

Отметим, что отнюдь не все современники были столь единодушны в отрицании дранковской музы и его места в русской кинематографии. «Нет спора, что направление А.О.Дранкова ложно, — отмечал рецензент «Кине-журнала», издания едва ли единственного в ложном к нему отношении. — Но по-своему он хорош. Он поклоняется своему богу. В нем есть размах, который заставляет забыть «первородный грех» ложно выбранного направления. В своей сфере Дранков — это Лентовский русской кинематографии. Сенсация — это колыбель кинематографа, от которой он уже ушел. Следовало бы ее оставить и А.О.Дранкову. И если бы он перевел свой размах и свою энергию для создания художественных картин, — они, быть может, стояли бы не ниже ханжонковских»[15].

События Февральской революции нашли мгновенный отклик у отечественных кинопредпринимателей, бросившихся выпускать так называемые «разоблачительные» и «революционные» кинопостановки с таким же рвением, с каким незадолго до этого они наперегонки изготовляли «верноподданнические» ленты. Одним из первых на новую конъюнктуру откликнулся, конечно же, Дранков (фильмы «Георгий Гапон», «Бабушка русской революции»и др.). Однако хаос революционного обновления России необычайно обострил «пленочный» кризис, впервые поразивший русскую кинематографию в начале мировой войны, после закрытия государственных границ. Одной из первых жертв пал Дранков: производство его фирмы резко пошло на убыль, заставив обратиться к артистическому ангажементу — к организации летних гастролей балерины Екатерины Гельцер на кавказских курортах и организации артистического кабаре. В отходе от кинопроизводства помогли ему и «доброжелатели», инспирировавшие откровенно доносные фельетоны по поводу местоположения штаб-квартиры дранковского предприятия: «...разве можно над кафе «Пикадилли», где всегда толпы народа, допускать съемочный павильон, который грозит ежеминутной катастрофой?.. Хорошенький пожарик будет на Тверской, если вспыхнет павильон Дранкова, а ведь в том же доме, рядом прокатная контора и склад кинематографических лент Дранкова, а рядом, во дворе две прокатные конторы и два склада...»[16]

Летом 1918 года Дранков вместе с законтрактованным им писателем Власом Дорошевичем, согласившимся на экранизацию своего «Сахалина», перебирается в свободный от большевиков Киев, где объявляет об открытии учебной «практической киностудии». Но там его неуемная предприимчивость оказалась не

---

[13] Гофман Н. Прошлое. — «Кино и время». Вып.4. М., 1965, с.174.
[14] Никулин Л. Как они работали. — «Советский экран». 1928, № 38, с.10.
[15] «Кине-журнал», 1915, № 3—4.
[16] «Артистический мир», 1917, № 36, с.1.

вполне сообразной наступившим обстоятельствам времени и встретила откровенно ироничную реакцию. «У Дранкова — просто недержание студий. В Киеве, в Харькове и в Одессе он объявил — кинематографические студии. Почему обидел Екатеринослав? И что самое странное — во всех студиях объявлен один и тот же состав преподавателей... Кроме того, г.Дранков будет издавать свой журнал. Редактор Дранков. Издатель Дранков. Сотрудник — тоже Дранков. Не Дранков, а чудовище какое-то», — саркастически отозвался на эти инициативы рецензент киевского театрального журнала «Фигаро».

В Одессе и в самом деле было объявлено об открытии 17 октября 1918 года «Практической киностудии при первой в России кинематографической фабрике А.О.Дранкова», в которой «отделы съемочный, лабораторный и операторский» предполагалось вести «под личным наблюдением директора фабрики». Однако все, чего удалось добиться, это открытие на Ланжероновской улице второсортного «Театра интермедий» с постановками незатейливых фарсов. Об уровне этого заведения красноречиво свидетельствовало уведомление администрации: «Раздеваться не обязательно»[17].

Бурные события гражданской войны на Украине вскоре окончательно погасили интерес Дранкова к устройству «школ-студий» и к театральной антрепризе и унесли еще дальше — в относительно спокойный Крым, где он сосредоточился исключительно на киносъемках и сумел завершить производство ранее начатых постановок («Жизнь Гаррисона», «Сын моря» и др.).

В 1920 году вместе с потоком эвакуированных из Крыма русских беженцев Дранков, как и ряд других его бывших конкурентов, попадает в Константинополь и, согласно сомнительным по своей достоверности рассказам, открывает там тараканьи бега или блошиные скачки[18], так украсившие описания эмигрантского быта в сатирических произведениях Аркадия Аверченко, Алексея Толстого и в пьесе «Бег» Михаила Булгакова. В эмигрантской прессе сохранилось и документальное описание этого заведения, «с разрешения властей носившего название «Русский клуб» и размещавшегося в самом центре города, на знаменитой улице Пера. В заездах по «кафародрому» бегают тараканы, запряженные, как на настоящем ипподроме, в коляски, изготовленные из проволочек. Усатые «рысаки» носили громкие имена — «Мишель», «Троцкий, люби меня», «Прощай, Люлю», «Беспокойный» и т.п., подчас принося игрокам невероятную удачу — выигрыш в сотню турецких лир»[19]. Впрочем, по другим, более достоверным сведениям, Дранков, сумев вывезти из Крыма часть капиталов и негативы, продолжал работу в кино, сосредоточившись на прокате[20].

Энергия и предприимчивость не покидают его, и в поисках новых удач Дранков перебирается в США. Там он покупает автофургон, переоборудует его в кинопередвижку и странствует по дорогам Америки. В начале 1927 года он вновь возникает в поле зрения, объявив о начале съемок «большой русской картины», и даже открывает в Голливуде офис своей новой кинокомпании[21]. Однако дальше рекламы дело не пошло, и имя Дранкова вновь, и теперь уже навсегда, исчезает из поля общего внимания. Одной из последних точек его «приземления» стало второразрядное кафе в одном из маленьких городков Калифорнии.

В последние годы жизни пионер русского кино вернулся к занятиям молодости: после безуспешных попыток покорить голливудские студии он окончил свои дни владельцем салона по проявке фотографий и мелочной торговли фотокинопринадлежностями в Сан-Франциско. В 1945 году его разыскал историограф русского и советского кино Джей Лейда, которому он ответил полным энтузиазма письмом на неисправимо плохом английском: «...Буду очень рад, если вы сможете навестить меня в Сан-Франциско. У меня есть много газетных вырезок, которые могут пригодиться в вашей работе... Еще больше у меня есть что рассказать вам при личной встрече, если она состоится... В надежде на встречу Александр Дранкофф».

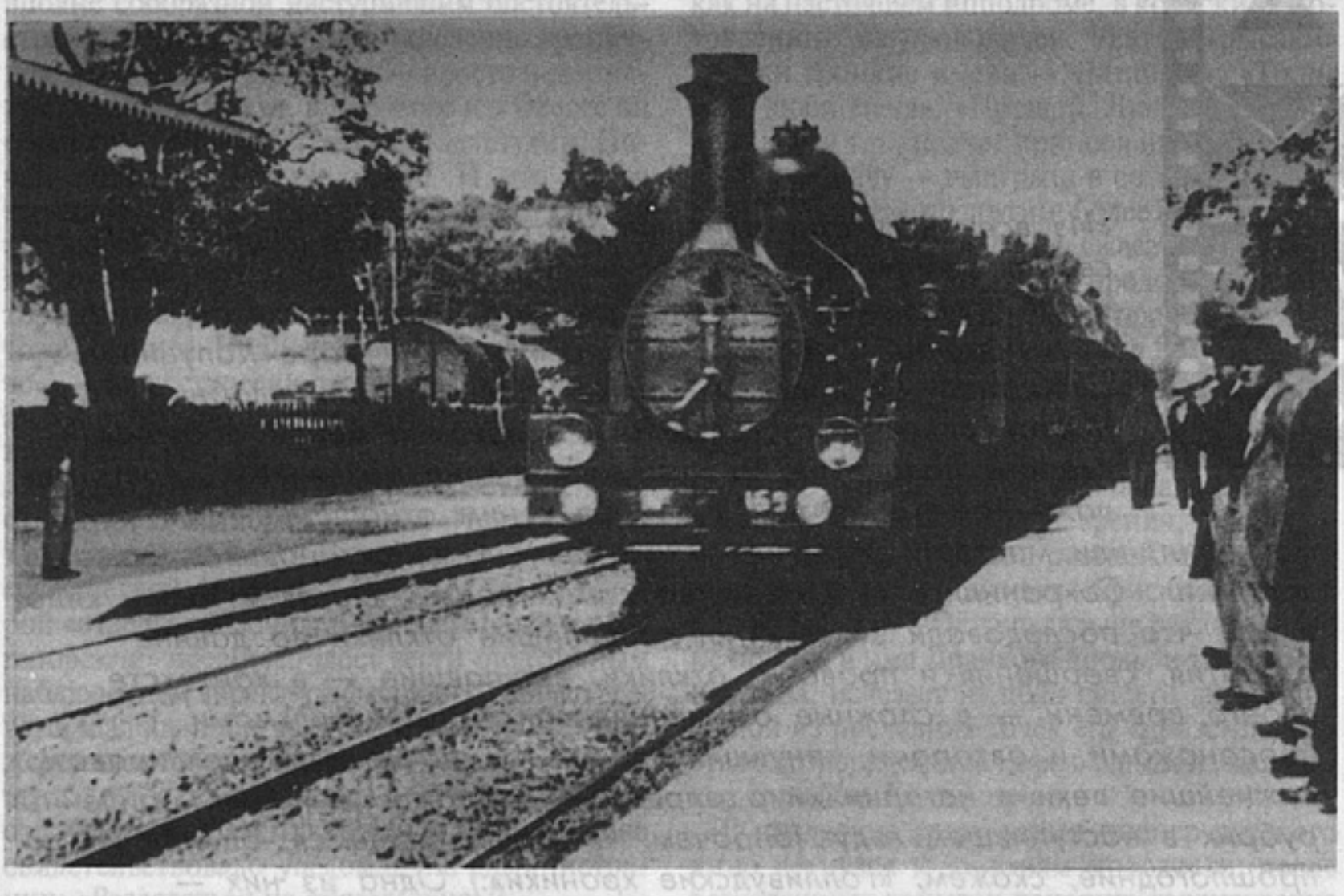
Это свидание вскоре состоялось, и историк познакомился не только с материалами архива, но и записал со слов хозяина немало сочных эпизодов его жизненной «одиссеи». Посетовал ли тогда Дранков своему собеседнику на капризы изменчивой судьбы и неблагодарную память соотечественников, напрочь забывших о его былых приоритетах? Об этом мы, похоже, уже никогда не узнаем: «Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после».

---

[17] «Театральный день». — «Ежедневная газета» (Одесса), 9 и 20 ноября 1918 года.
[18] А т а ш е в а П. Новые тараканьи бега. — «Советский экран», 1927, № 14, с.4.
[19] Тараканьи бега. — «Зарницы» (Константинополь), 1921, № 9, с. 28—29.
[20] «Жизнь и искусство» (Константинополь), 1921, № 1, с.16.
[21] «Новое Русское Слово», 19 января 1927 года.

«Из всех искусств» один кинематограф знает точную дату своего рождения, называет не только век, но и год, месяц, число, даже час, когда застрекотал (или загрохотал) проекционный аппарат на парижском бульваре Капуцинов. Столетие — юбилей не только славный, но и удобный. Путь длиной в век — путь все-таки более или менее обозримый, «версты полосаты» на нем еще вполне различимы, стоят, жив даже кое-кто из тех, кто имел к ним отношение: сам мастерил, или мастера знал, или мимо шел, но — остановился, заметил, запомнил. Сохранились свидетельства самых первых шагов в жизни кино и тех, что последовали за ними, и позднейшие отклики на давние открытия, свершения и провалы, отклики, вступавшие — в контексте своего времени — в сложные отношения со старыми фильмами, с персонажами и авторами минувших эпох. Стремление отрефлексировать важнейшие вехи в истории кино определит содержание наших юбилейных рубрик в наступившем году. (Впрочем, читатель, надеемся, оценил и прошлогодние, скажем, «Голливудские хроники».) Одна из них — наиболее неуязвимая с точки зрения полноты ретроспекции — «Кинокалендарь». Скупая регистрация: события, имена, названия, даты. Конечно, и в этом емком жанре история мирового и отечественного кино предстанет в купированном виде, это неизбежно. Однако не пропустить объективно значимое все-таки, как нам кажется, можно, сочетая два принципа селекции: выбирая фильмы, востребованные по каким-то причинам сегодня (либо вчера) — спустя годы после своего появления, — отозвавшиеся признанием новых кинематографических поколений, влиянием или запоздалым зрительским интересом, и те, что наделали много шуму в момент создания. Задумав «Кинокалендарь», мы с радостью обнаружили, что именно этими критериями, вероятно, и руководствовался Дэвид Робинсон, составитель «Хроники мирового кино», публикуемой как приложение к журналу «Сайт энд Саунд». Дэвид Робинсон — один из признанных международных авторитетов, критик, киновед, историк, автор книг о Чаплине, Эйзенштейне и других великих — его выбор, несомненно, внушает доверие. Мы выражаем нашему коллеге признательность за его работу и сожалеем, что вынуждены печатать ее с сокращениями. Некоторые даты, зафиксированные «Хроникой», как и подобает любому обычному календарю (скажем, перекидному), наш «Кинокалендарь» намерен выделять в «красные дни», подавать особо: в качестве комментария появятся очерки, письма, мемуары, архивные документы. Все эти материалы, вместе с публикациями в других рубриках, подготовят апофеоз юбилейных торжеств — № 11, который будет целиком посвящен столетию кинематографа.

Отдел зарубежного кино



Хроника, как сказано в словаре, — это регулярная регистрация событий в их последовательности. Именно это мы и собираемся предпринять: отметить — год за годом — наиболее значительные события во всех странах мира, имеющие отношение к различным сторонам жизни кинематографа — будь то технические открытия и достижения, рождение и смерть выдающихся людей или появление значительных фильмов. Наша хроника познакомит вас с тем, как возникали и развивались направления, течения, школы в мировом кино — «новые волны», «ренессансы», «золотые века»; великое советское кино, «пражская весна», «немецкое молодое кино», китайское «пятое поколение».

Если празднование сотой годовщины кинематографа имеет какую-нибудь цель, она состоит в обновлении нашего представления о кино. Проклятье кино — ощущение его эфемерности. Всегда существует опасность, что зрители знают только ту небольшую его часть, которая создается сегодня, сейчас, у них на глазах, на ограниченном историческом участке. Мы надеемся, что эта хроника поможет расширить взгляд на кино, взглянуть на его историю с птичьего полета и окинуть взором гигантскую территорию, созданную за целый век.

Дэвид Робинсон

XV век — 28 декабря 1895 года

XV век.

Леонардо да Винчи вводит использование линз для собирания в пучок лучей света фонаря.

XVI век.

Изобретение camera obscura.

1659.

Голландский физик Кристиан Хигенс описывает волшебный фонарь собственного изготовления.

1725.

Йонах Хайнрих Шульце наблюдает воздействие света на пластинки, покрытые солями серебра.

1784.

Франсуа-Доминик Серафен показывает в парижском Пале-Рояль китайские тени.

1798.

20 января в Париже открывается проекционное зрелище «Фантасмагория Робертсона».

1822.

Ньепс делает первую фиксированную на стекле фотографию (гравюры папы Пия VII).

1823.

Дагер открывает в Лондоне первую диораму.

1824.

Питер Марк Роджет делает в Королевском научном обществе в Лондоне доклад об «иллюзии сохранения образов».

1832.

Саймон Стрэмпфер проводит опыты со стробоскопом — устройством, основанном на эффекте «сохранения образов» для создания иллюзии движения картинок.

Сэр Чарлз Уитстоун изобретает стереоскоп.

1837.

Дагер и Исидор Ньепс (сын Жозефа-Нисефора, умершего в 1833 году) добиваются закрепления изображения на серебряной пластинке — появляется первый «дагерротип».

1839.

7 января публично объявляется об изобретении дагерротипа.

1 февраля сэр Чарлз Уитстоун впервые употребляет термин «фотография».

1859.

7 апреля Анри Дюмонт обращается за патентом на изобретение омнископа.

1860.

27 февраля Петер Хьюберт Девинье получает патент на изобретение стереоскопического зоэтропа.

22 мая Уильям Томас Шоу берет патент на стереоскоп.

1861.

2 мая Коулман Селлерс патентует кинематоскоп.

8 декабря родился Жорж Мельес.

1870.

16 марта Генри Рейно Хейл демонстрирует в Филадельфии фазматроп — устройство, которое проецирует серию отдельных фотографий, фиксирующих последовательные фазы движения, и работает на принципе сохранения образов на сетчатке глаза.

1871.

Мэддокс вводит в фотографию «сухой» бромжелатиновый процесс (вместо мокроколлодионной съемки).

1874.

17 сентября родился Бен Тюрпин, американский актер.

11 декабря родился Пауль Вегнер, немецкий актер.

1875.

22 января родился Дэвид Уорк Гриффит, американский режиссер.

1877.

Томас Альва Эдисон изобретает фонограф.

18 января родился Владимир Гардин, русский актер, режиссер, сценарист.

1879.

1 января родился Уильям Фокс — основатель компании «XX век — Фокс».

9 января родился Урбан Гад, немецкий режиссер.

4 июня родилась Алла Назимова, русская и американская актриса.

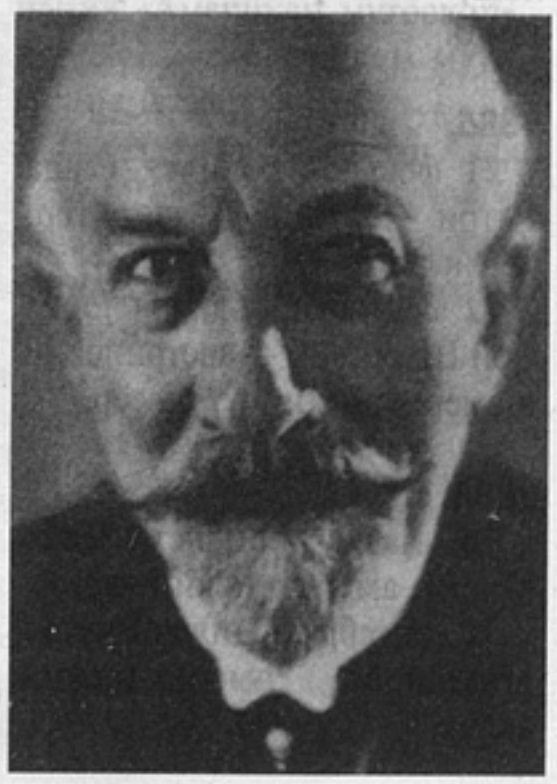
20 сентября родился Виктор Шестрём, шведский режиссер.

1880.

17 января родился Мак Сеннет, американский режиссер.

Антуан Люмьер открывает фабрику по изготовлению су-

Жорж Мельес



хих фотографических пластинок в Лион-Монплезире.

1881.

12 августа родился Сесиль де Милль, американский режиссер.

1882.

27 августа родился Сэмюэл Голдвин, основатель компании «Метро-Голдвин-Майер».

17 ноября родилась Жермена Дюлак, французский режиссер.

1883.

23 февраля родился Виктор Флемминг, американский режиссер.

17 июля родился Мориц Стиллер, шведский режиссер.

18 июля родился Сэм Вуд, американский режиссер.

11 сентября родилась Аста Нильсен, датская актриса.

11 сентября родился Джованни Пастероне, итальянский режиссер.

16 сентября родился Макс Линдер, французский актер.

1884.

23 июля родился Эмиль Яннингс, немецкий актер.

4 августа родился Бела Балаш, венгерский теоретик кино.

1885.

21 февраля родился Саша Гитри — французский актер, режиссер.

22 сентября родился Эрих фон Штрогейм — австрийский и американский режиссер.

1886.

26 марта родился Чико Маркс, американский актер.

10 сентября родился Виктор Маклэглен, американский актер.

1887.

6 апреля родился Ганс Рихтер, немецкий и американский режиссер.

23 ноября родился Борис Карлофф, англо-американский актер.

Ганнибал Гудвин обращается за патентом на изготовление целлулоидной пленки в роликах.

1888.

8 октября Эдисон заявляет об изобретении аппарата, «который создает для глаза то, что делает фонограф для уха — фиксирует и воспроизводит движение».

21 ноября родился Харпо Маркс, американский актер.

24 ноября родился Рудольф Кляйн-Рогге, немецкий актер.

22 декабря родился Дж. Артур Рэнк, основатель корпорации «Рэнк».

28 декабря родился Фридрих Вильгельм Мурнау, немецкий режиссер.

1889.

3 февраля родился Карл Теодор Дрейер, датский режиссер.

8 февраля родился Зигфрид Кракауэр, немецкий теоретик кино.

23 февраля родилась Мюзидора, французская актриса.

16 апреля родился Чарлз Спенсер Чаплин.

10 июня родился Сессю Хайакава, американский актер.

5 июля родился Жан Кокто, французский драматург, сценарист, режиссер.

20 июля родился Эрих Поммер, немецкий режиссер.

Компания «Истмен Уокер» рекламирует новую целлулоидную пленку.

26 сентября родился Иван Мозжухин, русский актер.

7 октября (по слухам) Эдисон просматривает снятые в его отсутствие Диксоном движущиеся и говорящие картины.

25 октября родился Абель Ганс, французский режиссер.

1890.

18 февраля родился Адольф Менжу, американский актер.

23 апреля родился Марсель Л'Эрбье, французский режиссер.

16 июня родился Стэн Лаурел, американский комик.

В сентябре таинственно исчезает Луи-Эме-Огюстин Ле Пренс, стоявший на пороге изобретения аппарата для съемки движущейся фотографии.

2 октября родился Граучо Маркс, американский актер.

5 декабря родился Фриц Ланг, немецкий режиссер.

Родилась Теда Бара, американская актриса.

1891.

Эдисон демонстрирует свой первый кинетоскоп в лаборатории Собрания национальной федерации женских клубов.

11 апреля родился Сергей Прокофьев.

1892.

Леон Були патентует во Франции хронофотографическое устройство под названием «цинематограф», впоследствии измененном на «синематограф».

28 января родился Эрнст Любич, немецкий и американский режиссер.

6 августа родился Владислав Старевич, русский аниматор.

17 августа родилась Мей Уэст, американская актриса.

1893.

Библиотека конгресса в Ва-

шингтоне регистрирует авторские права на первую продукцию компании «Эдисон кинетоскопик рекордс».

15 января родился Айвор Новелло, американский актер.

22 января родился Конрад Фейдт, немецкий актер.

6 февраля родился Всеволод Пудовкин.

8 апреля родилась Мэри Пикфорд.

24 апреля родился Лесли Хоуард, англо-американский актер.

7 июля родился Владимир Маяковский.

15 июля родился Уильям Дитерле, американский режиссер.

6 августа родилась Луэлла Парсонс, американская «королева» желтой кинопрессы.

16 сентября родился Александр (Шандор) Корда, английский продюсер, режиссер, сценарист.

1894.

8 февраля родился Кинг Видор, американский режиссер.

6 марта на студии Эдисона «Блэк Мариа» снимают на движущуюся пленку эпизод «Фред Отт чихает».

14 апреля открывается первый в Америке кинетоскопический зал по адресу: Нью-Йорк, Бродвей, 1155.

23 апреля родилась Эдна Первиенс, американская актриса.

29 мая родился Джозеф фон Штернберг, немецкий и американский режиссер.

Фриц Ланг

28 июня родился Абрам Роом, советский режиссер.

12 сентября родился Александр Довженко.

15 сентября родился Жан Ренуар, французский режиссер.

Кинетоскоп демонстрируется в Париже на Монмартре.

21 сентября родилась Эсфирь Шуб, советский режиссер.

1 октября кинетоскопический зал открывается в Париже.

12 октября кинетоскопический зал открывается в Лондоне (Оксфорд стрит, 70).

16 ноября родилась Мейбл Норман, американская актриса.

1895.

1 февраля родился Джон Форд, американский режиссер.

9 февраля родился Федор Оцеп, русский сценарист, режиссер.

13 февраля Огюст и Луи Люмьер патентуют изобретение под названием «синематограф», в состав которого входят съемочная камера, проектор и печатающее устройство.

28 февраля родился Марсель Паньоль, французский режиссер.

19 марта Луи Люмьер снимает фильм «Выход рабочих с фабрики «Люмьер».

6 апреля родился Рудольф Валентино, американский актер.

9 мая родился Ричард Бартельмес, американский актер.

Июнь — снимается первый фильм камерой, сконструированной Германом Каслером для мутоскопа.

10 августа Леон Гомон открывает в Париже фирму «L.Gaumont et Cie».

22 сентября родился Пол Муни, американский актер.

30 сентября родился Льюис Майлстоун, американский режиссер.

4 октября родился Бастер Китон, американский актер.

9 ноября родилась Мей Марш, американская актриса.

27 декабря учреждается компания «Американ мутоскоп», позднее — «Американ мутоскоп энд байограф».

28 декабря в Париже в Кафе Гранд, на бульваре Капуцинов, 14 показана первая программа синематографа братьев Люмьер.

МАРК ШВАРЦ

Начало. Бродячий экран

Ярмарочный, или странствующий, кинематограф 1895 — 1914 годов представляет собой довольно интересный феномен, которому, однако, в истории кино никогда не уделялось достаточного внимания. А между тем в Англии, Франции, Австралии, Германии, Соединенных Штатах, Южной Африке и во многих других странах именно бродячие кинотеатры и их владельцы донесли новое изобретение — кино — до широкой публики и обеспечили успех нарождающейся киноиндустрии.

Постоянные помещения, специально предназначенные для демонстрации кинофильмов, начали возникать в больших городах в самом начале двадцатого столетия, однако до их широкого распространения — в первые послевоенные годы — фильмы приходили к зрителю двумя путями. Первый был связан со специальными балаганами или шатрами, переезжавшими с ярмарки на ярмарку, — это явление было особенно распространено в Англии, Франции и Германии. Второй способ доставки фильма к зрителю осуществляли странствующие «шоумены», которые разъезжали по провинции со всем необходимым оборудованием и снимали для демонстрации фильмов общественные помещения и театры на один-два, редко больше, вечера. Такая практика была распространена в более молодых странах — в Америке, Австралии, Южной Африке, где ярмарочная традиция была развита гораздо слабее, чем в Европе, а вместительных административных зданий и выставочных залов было гораздо больше, даже в сельской местности.

Появление кино на ярмарках

Как известно, первые публичные показы кинофильмов состоялись в 1895 — 1896 годах в Нью-Йорке, Лондоне, Париже и Берлине. В сентябре 1896 года во Франции, на ярмарке в Сен-Назере, появился «Синематограф Люмьера», а в 1897-м ярмарочное кино стало появляться в Англии. Начиная с 1898 года оно стало одним из основных развлечений почти на всех европейских ярмарках, соперничая с кукольными представлениями, бродячими зверинцами, восковыми фигурами, фокусами, цирками, тирами, соревнованиями по метанию ножа, стриптизом, театральными балаганами, живыми картинами и т.п., — и часто кино выигрывало в этой борьбе. «Гулльские новости» в отчете о Гулльской ярмарке 1898 года писали, что появилась «новая форма публичного увеселения»: «восковые фигуры, шоу с привидениями и выступления дрессированных насекомых сменяются развлечениями, представляющими более или менее научный интерес. Последнее слово моды — это движущиеся фотографии, известные под различными названиями, и шоу, основным принципом которых является использование электричества. Стриптиз вытесняется фотографией».

Метраж самых ранних фильмов составлял в среднем 23 — 25 метров — длились они менее полутора минут. Со временем продолжительность стала увеличиваться. В 1905 году ленты длиной 150 метров и более (длившиеся не меньше 10 минут) перестали быть редкостью, а в начале 1910-х годов уже в большом объеме стали производиться полнометражные фильмы. Как известно, самые первые фильмы снимались по трем основным моделям: «реалистические» картины, в которых камера устанавливалась в определенном месте и снимала все, что происходило перед ней («Морские волны», «Час пик на Лондонском мосту»); «тематические» фильмы (подлинность некоторых из них вызывает известные сомнения), запечатлевшие исторические события («Праздничная процессия в день шестидесятилетия царствования королевы Виктории» или «Кайзер Вильгельм обходит свои войска»); и комедии, обычно построенные на одном-единственном приеме (типа «Садовника со шлангом» Люмьера). Одной из разновидностей «реалистических» фильмов, которая приобрела особенную популярность на ярмарках, был «местный» фильм, в котором шоумен и его команда снимали местных жителей. Зрители тем самым получали шанс увидеть себя и (или) своих соседей на экране. По мере того как проходили годы, а ленты становились все длиннее, на ярмарках стали преобладать сюжетные фантастические фильмы, такие как имевшие огромный успех «Полет на Луну» и «Невероятное путешествие» Жоржа Мельеса.

Примерно до 1905 года большинство шоуменов покупали фильмы непосредственно у производителей, платя определенную сумму за каждый фут пленки. Другие, такие как Уолтер Хэггар в Англии и, конечно же, Люмьер во Франции, сами снимали фильмы. Однако в новом столетии все большее распространение стала получать иная тенденция — продюсеры начали сдавать свои фильмы в аренду. Такая форма была более удобной и выгодной для них, но не для шоуменов, которые теперь попадали в сильную зависимость от продюсеров.

Ярмарочное кино началось с довольно незамысловатой идеи, но, эволюционировав, развилось в сложную структуру. Простейший и самый ранний тип странствующего киношоу был известен в ярмарочной терминологии как «балаган на земле». Как пишет Артур Фэй в своей книге «Биоскопические шоу и их техническое оснащение», это был «шатер, в котором не было ни деревянного помоста, ни ступенек; прямо перед входом, на земле, стоял ящик для сбора денег. Сидений тоже не́ было, проектор обычно ставился на открытой платформе, которую посетители, входя, оставляли с одной или другой стороны». Балаганы были невелики и вмещали 50 — 60 человек. Причем если все места были заняты, просмотр фильма становился довольно затруднительным, так как тени от голов загораживали часть экрана. Между сеансами экран приходилось смачивать водой, чтобы он оставался туго натянутым и гладким. Кроме того, довольно часто пленка была поцарапана или порвана, а лампа проектора — недостаточно мощна, чтобы создавать изображение хорошего качества. Когда пленка рвалась, сеанс останавливался, и склеивание занимало довольно много времени. Из-за плохого качества пленки и проекционного механизма изображение постоянно дрожало и мерцало, и зрители страдали от перенапряжения глаз и головной боли.

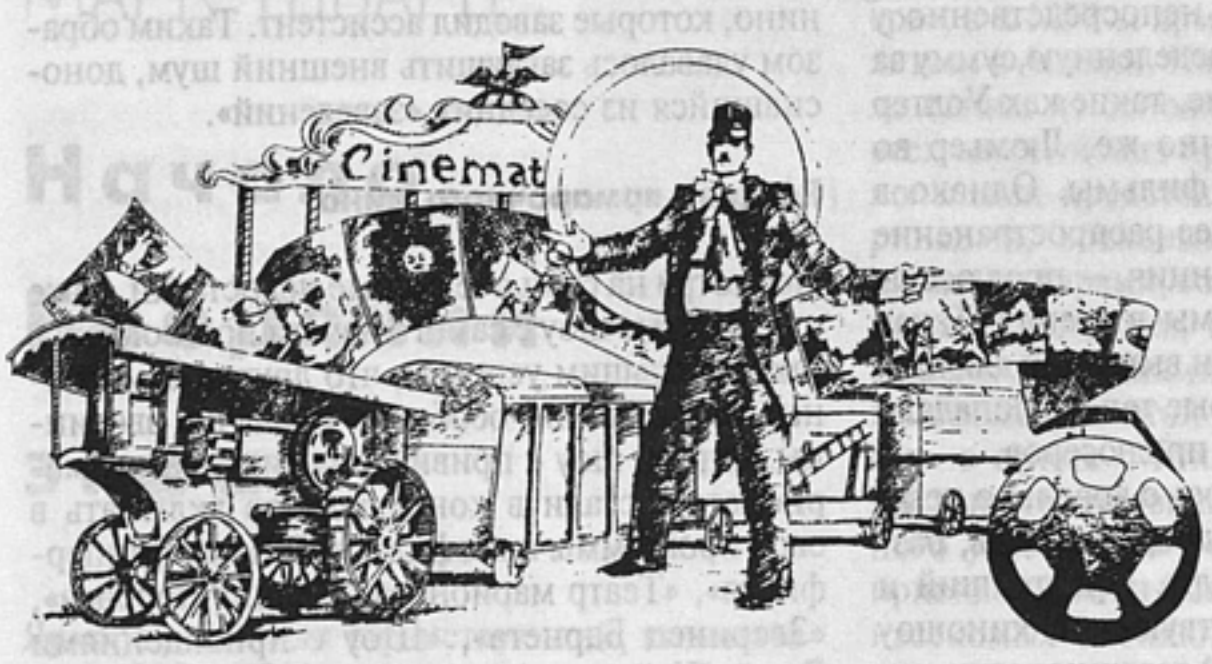
Вот описание одного из просмотров, которое Фэй считает типичным, — шоу Ингэма: «Стены шатра были сделаны из тонких досок, крыша — из темно-зеленого холста, а вход был прикрыт занавесью из зеленого сукна. Шатер был размером всего семь на пять метров, а экран — примерно два на два». Программа длилась пятнадцать минут и состояла из нескольких очень коротких фильмов. Все удовольствие стоило два пенни для взрослых и пенни для детей. Чтобы привлечь внимание толпы, у входа в шатер играли на шарманке и били в большой барабан. На многих шоу для звукового сопровождения к фильмам использовались также небольшие механические пианино, которые заводил ассистент. Таким образом удавалось заглушить внешний шум, доносившийся из соседних «заведений».

Расцвет ярмарочного кино

Несмотря на свои очевидные недостатки, даже эти простые шоу с самого начала пользовались таким большим успехом, что другие ярмарочные развлечения, особенно бродячие зверинцы, цирки, шоу с привидениями и театры марионеток, стали в конце концов включать в свои программы кинофильмы («Цирк Чиппердилда», «Театр марионеток Эдвина Лоренса», «Зверинец Барнета», «Шоу с привидениями Джона Хейза» в Англии, цирк «Пул энд Боско» в Ирландии). Помещения, строившиеся для подобных аттракционов, обычно отличались большими, чем «балаганы на земле», размерами и имели настоящие фасады и наружные помосты, которые тянулись вдоль всей передней стены. Благодаря большим размерам они могли использовать более широкие экраны; во многих помещениях появились постоянные места для публики.

В пронизанной духом жестокой конкуренции атмосфере ярмарки, для того чтобы делать деньги, нужно было постоянно «обгонять» соперников. Поэтому владельцы павильонов, в которых демонстрировались фильмы, старались перещеголять друг друга, превращая свои балаганы во все более шикарные и комфортабельные заведения. Наиболее важным для успеха предприятия ярмарочные шоумены считали фасад павильона, а также такой элемент зрелища, как парад, — он призван был привлечь внимание публики и склонить ее к посещению именно этого, а не соседнего аттракциона.

Фасады в основном представляли собой сложные и роскошные сооружения в стиле барокко или модерн. Некоторые делались из дерева и украшались колоннами, скульптурами и цветным стеклом, другие же — из разрисованного холста. При изготовлении обеих разновидностей фасада очень часто применялась техника «тромплей» (иллюзорная перспектива; особенно это, конечно, относилось ко второму типу). Вместо кариатид использовались фигуры клоунов, сатиров, купидонов, негров, индусов и китайцев. Эти экзотические мотивы и возбуждали любопытство публики, и придавали шоу оттенок таинственности. На многих фасадах можно было увидеть изысканные медные украшения, а на некоторых —



позолоту или даже листовое золото, стоившее немалых денег. Весь этот дух архитектурной роскоши был заимствован у настоящих театров девятнадцатого столетия и был призван удовлетворить желание пролетариев вкусить наслаждений сродни тем, что доступны высшему обществу.

Фасады приобретались у профессиональных «балаганщиков», таких как Хейман в Париже, Охс в Ганновере и «Ортон, Санз энд Спунер» в Англии. В начале 1900-х годов холщовый фасад (редко использовавшийся в больших английских шоу), длиной в двадцать метров, с нарисованными колоннами стоил около двух тысяч франков. Деревянный фасад был намного дороже. Существовали также фирмы, специализировавшиеся на росписях и скульптурах для фронтонов (как, например, «Анри, Андерсон э Кудер» во Франции или Йозеф Допп в Германии).

Важными элементами фасадов, особенно в Англии, были большие органы, использовавшиеся во время «парадов» для привлечения публики. Они делались из дерева и тоже расписывались в стиле барокко или модерн. Славу органу делало имя мастера: самым престижным и популярным был француз Гавиоли. Эти инструменты могли быть весьма дорогими. (В 1898 году французский шоумен М.Дюлар купил «Гавиоли» за пятнадцать тысяч франков.) Большинство органов производилось во Франции — кроме Гавиоли, там работали такие известные мастера, как Лимонэр, Маренги и Фаулер-Гасперини.

Диапазон органов мог доходить до 110 нот; иногда имелись также встроенные ударные, колокольчики и кастаньеты. Многие инструменты «управлялись» механически — с помощью перфорированных лент, пропускавшихся через систему труб, в которые подавался воздух. В комплект поставки «Гавиоли» входили сто ярдов такой ленты. За каждый дополнительный ярд нужно было платить определенную сумму. Модель «Гавиоли № 435» была также снабжена цветными лампами, мигавшими в такт музыке.

Название аттракциона обычно писалось в верхней части фасада. Оно должно было сразу бросаться в глаза, привлекать внимание своей необычностью. По ярмаркам колесили «Витаграф», «Биограф», «Витаскоп», «Велограф», «Биоскоп», «Кинетограф», «Космограф», «Синеограф». Одно из заведений называлось «Лентиэлектропластикромомимоколисерпентограф» — вывеска занимала все 25 — 30 метров длины фасада.

Кроме того, у входа в павильон стояла черная доска, на которой мелом была написана программа. Специальные часы показывали время следующего сеанса, а на ярко разрисованных афишах писалось что-нибудь вроде «Начинаем гастроли», «Наше первое выступление в вашем городе» или «Сегодня последнее представление».

Интерьерам странствующих кинотеатров, за небольшим исключением, придавалось куда меньше значения, чем их фасадам. Первой проблемой, требующей решения, была необходимость полностью исключить проникновение света снаружи. Впрочем, прошло не так уж много времени, и фирмы-«балаганщики» стали производить черные светонепроницаемые шатры. (Как ни смешно это звучит сегодня, в самом начале эры кинематографа темнота в «зале» возбуждала во многих людях подозрения и склоняла их к мысли, что «движущиеся фотографии» — развлечение, не безопасное и не подобающее для молодых девушек. Именно поэтому, как считают многие историки, подавляющее большинство посетителей были мужского пола.)

Некоторые крупные бродячие кинотеатры, например из числа двух сотен синематографов Шарля Пате, колесивших по всей Европе, были поистине огромны; эти роскошные залы с ком-

фортабельными креслами вмещали до тысячи человек.

Проектор обычно находился за спинами зрителей и крепился на наклонной плоскости. Бобины для пленки были тогда неизвестны, и пленка просто падала на пол. Химикаты, использовавшиеся для освещения в раннюю эпоху (до 1900 года), легко воспламенялись, так же как нитратная пленка.

После нескольких несчастных случаев, крупнейшим из которых был пожар на Благотворительном базаре в Париже в 1897 году (тогда погибло около ста пятидесяти человек, причем в основном женщины), появились правила пожарной безопасности. Во Франции был принят закон, по которому киномеханик должен был быть изолирован и от публики, и от выходов, а еще лучше — находиться в специальной металлической будке. Многих киномехаников, однако, не слишком радовала подобная перспектива, и они предпочитали располагаться со своими проекторами позади экрана, который в подобных случаях делался прозрачным.

Для звукового сопровождения использовалось пианино или маленький оркестр, находившиеся сбоку от экрана. Кроме того, в некоторых случаях киномеханик или специально нанятый лектор давали свои пояснения, потому что титров между эпизодами тогда еще не существовало.

Пожалуй, самое подробное описание интерьера странствующего кинотеатра можно найти в уже цитировавшейся книге Артура Фэя. Вот как он рассказывает о «Дворце света миссис Холланд», который был самым известным заведением подобного рода в Англии:

«Во «Дворце света» имелось шестьсот сидячих мест, а на галерке могли поместиться еще четыреста человек. Кресла были обиты узорчатым итальянским сукном зеленого цвета, а боковые стены были задрапированы тяжелым синим плюшем, отделанным золотыми кистями, так же как занавеси на боковых выходах. С потолка, представлявшего собой красные с золотом драпировки, свисали шестнадцать ламп в японских абажурах розовых и золотистых тонов.

Но основными источниками света, как и во многих других подобных заведениях, были четыре дуговые лампы в центре и две — в дальнем конце помещения, рядом с экраном. Апогеем же всего этого великолепия была выполненная из резного позолоченного дерева авансцена, специально заказанная миссис Холланд у «Ортон, Санз энд Спунер». Это удивительное сооружение состояло не менее чем из восемнадцати отдельных скульптур, венчали его два ангела с лентами, на которых висел позолоченный щит с инициалами А.Х. На вершинах двух колонн шестиметровой высоты покоились львиные головы в натуральную величину в обрамлении огромных розовых с золотом раковин. А посредине колонн находились скульптурные головы Комедии и Трагедии и маски, изображающие Женщин и Вино. Боковые крылья авансцены поддерживали колонны пониже, а на заднем плане был расположен вестибюль с шестью почти двухметровыми статуями Свободы».

Странствующие кинематографы передвигались по Европе на поездах, причем количество необходимых для этого вагонов иногда доходило до четырнадцати. Однако в Англии для транспортировки использовались исключительно тягачи с паровыми двигателями. Таким образом, шоу могло не зависеть от железных дорог и перевозить фасады какой угодно высоты. Тягачи производились несколькими известными компаниями («Чарлз Баррел и сыновья», «Джон Фаулер» и другими) и украшались почти с такой же изобретательностью, как и фасады. Впрочем, у них тоже были свои недостатки — в плохую погоду, например, передвигаться по грунтовым дорогам было не так-то просто, а паровой двигатель постоянно требовал большого количества воды.

Парад

Ярмарочные кинематографы с другими аттракционами объединяла по крайней мере одна общая черта: они тоже использовали для привлечения публики так называемые парады. Люди редко обращали внимание на то, какие именно фильмы включены в программу, но их могли привлечь выкрики зазывалы и парад.

Словно в цирке, все, кто принимал какое-либо участие в шоу, выходили на парад — владелец и его семья, киномеханик, технический персонал, а также зазывала, которым мог быть один из владельцев аттракциона. Все они были одеты в привлекающие внимание костюмы. Например, на параде шоу Дюлара во Франции в костюмах испанских танцоров выступали дети. На других представлениях можно было видеть акробатов, жонглеров, самоистязателей, «пикантных» танцовщиц, факиров, детей-боксеров, разнообразных уродов. Почти повсеместно встречались клоуны и музыканты.

Но, пожалуй, самым главным элементом парада был зазывала-швейцар. Этот человек должен был обладать достаточно сильным го-

лосом, чтобы перекричать коллегу из соседнего заведения. Обязательными были также чувство юмора и привлекательный внешний вид. Зазывала должен был уметь приспосабливаться к любой ситуации, общаться с толпой и улаживать разнообразные споры — по поводу платы за вход, например. Иногда он также участвовал в монтажных работах, был киномехаником, писал мелом программу представления.

В Англии выходил еженедельный журнал под названием «Эра», где часто печатались объявления о найме зазывал. Артур Фэй приводит в своей книге такое, например:

«Для работы в соответствующем современным требованиям Биоскопическом шоу приглашается первоклассный швейцар. Кандидат должен обладать хорошим голосом и прекрасной наружностью. Для подходящего человека — хороший заработок и долговременный контракт. Пишите в почтовый ящик № такой-то, «Эра», Лондон».

Во Франции подобные объявления помещались в журнале «Промышленная ярмарка». Люмьер искал «человека с хорошими манерами, умеющего играть на органе и разговаривать с людьми».

По мере роста конкуренции разные кино-аттракционы стали стараться перещеголять друг друга по части «диковин» и «чудес». Один французский зазывала по имени Ле Муан («Монах») выдавал себя за священника-расстригу и демонстрировал публике нечто, что, по его словам, являлось мозгом Вольтера. А владелец другого французского шоу, Никола Кобелькофф, сам представлял собою целый аттракцион. Безрукий и безногий калека, он умел рисовать, писать, стрелять из пистолета, вдевать нитку в иголку, бороться и демонстрировать акробатические номера, кроме того, был женат и имел шестерых детей.

Закат ярмарочного кино

В Европе ярмарочное кино прекратило свое существование около 1917 года. Причин тому было несколько.

Во-первых, шла война. Законы военного времени распространялись на балаганщиков точно так же, как и на всех остальных. Многие были призваны в армию. Кроме того, война привела к дефициту нитрата для изготовления пленки, а также затруднила импорт фильмов из Америки. Перевозить громоздкое оборудование по железным дорогам стало попросту невозможно. Некоторые заведения вообще были уничтожены.

Во-вторых, сами фильмы становились все длиннее и качественнее. Стоимость их производства значительно возросла, и это явилось «смертным приговором» ярмарочному кино. Уже невозможно было крутить фильмы по двадцать раз на дню, как раньше, технические же новшества требовали все больших затрат.

Наконец, с 1905 года стали появляться стационарные кинотеатры — сначала в столицах, в больших городах, а затем повсеместно. Вскоре, когда кино сделалось неотъемлемой частью жизни, синематограф перестал быть рискованным в коммерческом плане предприятием и превратился в весьма неплохой источник дохода. Кроме того, постоянные кинотеатры лучше справлялись с проблемами военного времени и с растущими расходами. Поэтому многие ярмарочные шоумены — президент Кемп и Пэт Коллинз в Англии, братья Гренье во Франции, Эзер в Германии и другие — приобрели постоянные кинотеатры.

Однако историческое значение феномена ярмарочного кино не стоит недооценивать. Странствующие шоумены, которые донесли новое изобретение до широких масс, веря в его коммерческий потенциал, сослужили кинематографу хорошую службу. Не будь их, развитие киноиндустрии шло бы гораздо медленнее, если бы вообще началось.

Перевод с английского Дмитрия Шабельникова

ЧАРЛЗ БУКОВСКИ

Голливуд

А потом кино закрутилось по новой. Как всегда, эту новость нам сообщил Джон. По телефону.

— Да, — сказал он мне, — завтра возобновляем съемки.

— Я что-то не пойму. Ты же говорил, фильму конец.

— «Файерпауэр» что-то там распродала. Фильмотеку, какие-то отели в Европе. Кроме того, этим ребятам удалось перехватить заем у итальянцев. Говорят, эти итальянские деньжата не совсем стерильные, но деньги есть деньги. В общем, приглашаю вас с Сарой завтра на площадку.

— Прямо не знаю...

— Завтра вечером.

— Ладно, договорились. Где и когда?

Мы с Сарой заняли места в отдельном кабинете. Наступил вечер пятницы, конец недели, в атмосфере сквозило нечто легкомысленное. Мы немножко посидели вдвоем, потом к нам присоединился Рик Талбот. Вошел, сел прямо рядом с нами. Заказал только кофе. Я часто видел, как он по телевидению обозревает события в кино вместе со своим напарником Керби Хадсоном. Они хорошо знали свое дело и нередко по-настоящему загорались. У них это получалось очень весело, и сколько всякие ушлые ребята ни пытались с них обезьянничать, никто не мог их переплюнуть.

Рик Талбот выглядел гораздо моложе, чем на экране. И оказался к тому же очень сдержанным, почти застенчивым.

— А мы часто вас смотрим, — сказала Сара.

— Спасибо.

Потом вошла Франсин Бауэрс. Тоже скользнула к нам. Мы ее поприветствовали. С Риком Талботом она была знакома. Франсин вынула из сумочки блокнотик.

— Послушайте, Хэнк, мне бы хотелось кое-что уточнить насчет Джейн. Она ведь индианка, правильно?

— Полуиндианка-полуирландка.

— А почему она запила?

— Это хороший способ укрыться от жизни и, кроме того, форма медленного самоубийства.

— А вы куда-нибудь ее водили, кроме баров?

— Однажды взял с собою на бейсбол. На стадион Ригли, когда лос-анджелесские «Ангелы» играли с Лигой Тихоокеанского побережья.

— И что же?

— Мы оба здорово набрались. Она чего-то на меня взъярилась и убежала. Я объездил все закоулки, искал ее несколько часов. А когда вернулся домой, она преспокойно спала.

— А какая у нее была манера говорить? Она громко говорила?

— Иногда часами могла не проронить ни слова. А то вдруг ее прорвет — и как начнет орать, кроет всех

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1994, № 9 — 12.

В этой части романа, когда съемки фильма наконец благополучно завершаются, Голливуд предстает как перекресток мира, где встречаются и тут же расходятся люди со всего света. Вот заглянул на съемки Манц Леб, постановщик фильмов «Человек-крыса» и «Голова-карандаш» (Дэвид Линч) со знаменитой актрисой Розалинд Бонелли (Изабелла Росселлини, снимавшаяся у него в «Голубом бархате»), подсаживается к столику неприкаянный Иллиантович (Питер Богданович, югослав по отцу, только что закончивший в тот момент свой фильм «Незаконно ваш», очередную коммерческую неудачу); проходит человек со славянообразной фамилией Сестинов (видимо, подразумевается Питер Устинов, которому Хэнк приписывает постановку «Кладбища домашних животных», творения Мэри Лэмберт, — возможно, вспоминая его актерскую работу у Хэнсона в картине «Маппеты. Большое развлечение»).

И еще. Гарри Фридман упоминает роман о проститутках, по которому хочет сделать с Хэнком еще один фильм. Менахем Голан действительно собирался экранизировать книгу Чарлза Буковски «Женщины». — *Прим. переводчика.*

подряд, все крушит. Поначалу я не обращал внимания. Но она цеплялась ко мне. Я — что же? — отвечал той же монетой. Так мы обменивались любезностями минут двадцать, потом утихали, выпивали по маленькой и давай сначала. Нас нигде подолгу не держали. Даже не вспомнить, во скольких местах нам понадавали пинков под зад. Раз, помню, стучимся в один дом, а нам открывает хозяйка, которая только что от нас избавилась. Как завидела нас, побелела как мел, завопила и с размаху захлопнула дверь.

— Джейн теперь нет в живых? — спросил Рик Талбот.

— Уже давно нет. Никого не осталось из тех, с кем я пил.

— А что же вам помогает держаться?

— Мне нравится стучать на машинке. Это меня возбуждает.

— А я даю ему витамины и держу на низкокалорийной диете, без мяса, — добавила Сара.

— А пить вы не бросили? — спросил Рик.

— Пью. В основном когда стучу на машинке или когда рядом люди. Я плохо себя чувствую в обществе, а как надерусь, все как-то расплывается.

— Расскажите еще о Джейн, — попросила Франсин.

— На ночь она клала под подушку четки.

— Она ходила в церковь?

— Время от времени — к «похмельной мессе», как она выражалась. Эта служба начиналась в полдевятого и длилась примерно час. К двухчасовой, которая начиналась в десять, она терпеть не могла ходить.

— А на исповедь она ходила?

— Не спрашивал.

— А что еще вы скажете о ее характере?

— Разве только то, что, несмотря на ее безумства, ругань и пристрастие к бутылке, все, что она делала, делала стильно. Я и сам у нее кое-чему научился в смысле стиля.

— Спасибо вам за все, что вы рассказали, я надеюсь, это мне поможет.

— Не стоит благодарности.

— Еще ни разу мне не было так хорошо на съемочной площадке, — сказал Рик Талбот.

— Это вы о чем, Рик? — поинтересовалась Сара.

— Здесь есть своя атмосфера, которая обычно возникает на съемках низкобюджетных фильмов. Карнавальная атмосфера чувствуется. Причем такого накала еще нигде не было.

Он не врал. Глаза у него светились, улыбка искрилась неподдельной радостью.

Я заказал еще выпивку.

— Мне только кофе, — сказал он.

Не успели подать выпивку, как Рик сказал:

— Смотрите-ка! Это Сестинов!

— Кто? — переспросил я.

— Он поставил чудесный фильм про кладбище домашних животных. Эй, Сестинов!

Сестинов подошел к нам.

— Присоединяйтесь, — пригласил я.

Сестинов сел.

— Выпьете что-нибудь? — спросил я.

— Нет, спасибо.

— Смотрите, — сказал Рик Талбот, — здесь Иллиантович!

Иллиантовича я знал. Он сделал несколько мрачных фильмов про то, как мужественные люди преодолевают насилие. Они были хоть и мрачные, но хорошие.

Он был очень высокий, с кривой шеей и сумасшедшими глазами. Эти сумасшедшие глаза тебя так и сверлили, так и сверлили. От этого становилось не по себе.

Мы потеснились, чтобы освободить ему место. Кабинет уже был полон.

— Выпить не желаете? — спросил я.

— Двойную водку, — ответил он.

Это мне понравилось, я махнул рукой официанту.

— Двойную водку, — повторил он официанту, сверля его сумасшедшими глазами. Тот побежал исполнять свой долг.

— Отличный вечерок, — сказал Рик.

Мне нравилось, что Рик не выпендривался. Это не кот наплакал, когда парень из сливок общества откровенно говорит о том, что ему весело с тобой.

Иллиантович получил свою двойную водку и залпом опрокинул стаканчик.

Рик Талбот задавал всем вопросы, в том числе Саре. В нашем кабинете не было и следа соперничества или зависти. Мне стало уютно.

Потом пришел Джон Пинчот. Слегка поклонился и с улыбкой сказал:

— Скоро, надеюсь, начнем снимать. Я тогда всех вас позову.

— Спасибо, Джон.

Он ушел.

— Хороший режиссер, — заметил Рик Талбот. — Но интересно все же: почему вы выбрали именно его?

— Это он меня выбрал.
— Правда?
— Да. Я могу вам поведать историю, которая объяснит, почему он мне нравится. Но не для печати.
— Очень хочется ее услышать, — сказал Рик.
— Не для печати.
— Само собой.
Я наклонился в его сторону и рассказал историю про электропилу и мизинец Джона.
— Неужели это правда? — спросил Рик.
— Да. Но не для печати.
— Само собой.
(Я знал, что все однажды произнесенное рано или поздно попадает в печать.)
Тем временем Иллиантович одолел уже две двойные и ожидал следующую порцию. С меня он глаз не спускал. Потом вытащил кошелек, достал замусоленную визитную карточку и протянул мне. Углы у нее разлохматились, картон потемнел от грязи. Иллиантович выглядел как настоящий гений, потертый жизнью. Этим он привел меня в восторг. Он не старался пустить пыль в глаза. Заграбастал очередную порцию водки и махом выдул.
Потом серьезно посмотрел на меня. Я на него. Но его темные глаза были слишком большими. Мне пришлось отвести взгляд. Я подал знак официанту, чтобы налил мне еще. И уже потом опять взглянул в глаза Иллиантовичу.
— Вы самый лучший мужик, — сказал я. — Лучше никого нет.
— Нет, не так, — ответил он. — Вы самый лучший! И вам я даю свою карточку! А на ней — время показа моего последнего фильма. Вы должны прийти!
— Это уж обязательно, — сказал я, вынул кошелек и аккуратно поместил туда его карточку.
— Просто дивный вечер, — сказал Рик Талбот.
Мы еще поболтали, потом опять подошел Джон Пинчот.
— Уже почти начинаем. Вам лучше пойти прямо сейчас, а то потом не протиснетесь.
Мы все поднялись и последовали за Джоном. Кроме Иллиантовича. Он остался в кабинете.
— Мать вашу! Мне надо принять еще двойных! Не ждите меня, ребята!
Этот ублюдок спер у меня пару страниц текста. Он махнул официанту, вытащил мятую сигарету, вставил в рот, чиркнул зажигалкой и подпалил себе нос.
Ублюдок эдакий.
Мы вышли в ночь.
Снимать должны были в переулке. Сцену драки бармена и алкаша. Холодало. Почти все было готово для съемок. Камеры установили с двух сторон, чтобы снять крупные планы, и бармена, и Джека Бледсоу. Но настоящую драку должны были изображать дублеры.
Бледсоу заметил меня.
— Эй, Хэнк, идите сюда!
Я подошел.
— Покажите им, как вы деретесь.
Я поплясал, нанося удары невидимому противнику то справа, то слева, провел атаку. И остановился. Мне уже надоело демонстрировать свое боевое искусство.
— У вас не особенно удачно получилось. На месте топтались слишком долго. Если бы так было на самом деле, толпа вмешалась бы, кто-нибудь наверняка влез бы в драку. Мне кажется, хоть я и пьяный был, обмены ударами следовали гораздо быстрее. И удары были сильнее, жестче. А потом — надо отпрянуть в сторону, оценить обстановку и опять замолотить кулаками. Надо сказать этому парню. Победитель должен быть только один. И драка не должна кончиться выбиванием мозгов. Это все-таки спектакль, показательное выступление...
Время поджимало. Мы сгрудились в переулке, так чтобы не мешать. И тут прибыл Гарри Фридман, а при нем — голливудская птичка, в парике, с наклеенными ресницами и с боевой раскраской. Слой помады увеличивал контур губ вдвое. Сиськи тоже были вдвое больше нормальных. Вместе с ними шествовал великий режиссер Манц Леб, постановщик таких картин, как «Человек-крыса» и «Голова-карандаш». Компанию украшала знаменитая актриса Розалинд Бонелли. Нам пришлось подойти, дабы быть представленными. Леб и Бонелли приветливо улыбались и вели себя очень дружелюбно, но я четко ощущал, что они чувствуют свое превосходство. Мне, впрочем, было наплевать, ибо я чувствовал свое превосходство над ними.
Потом мы вернулись на свою позицию, и началось побоище. С самого начала оно выглядело жестким и беспощадным. У нас-то по-настоящему начинали драться ближе к концу, когда один (обычно я) истощал свои силы, а другой не хотел уступать.
И еще одна особенность была в этих драках. Если ты не принадлежал к «клубу» бармена и тебя побивали, то оставляли на мусорной куче вместе с крысами. Чтобы подольше помнил. Однажды утром меня разбудила сирена и слепящие фары мусорной машины.
— Эй, парень, а ну с дороги! Мы тебя чуть не задавили!
— Из-з-звините...
Веселенькое это было дело — подыматься на ноги с бодуна, с туманом в башке, побитому как собака, с

мыслью о самоубийстве, а тут еще милые черномазые здоровяки, озабоченные только тем, чтобы не выбиться из графика.

А то какая-нибудь негритоска высунется из окошка: «Эй, ты, шваль белая, давай катись от моей двери!»

— Да, мэм, извините, мэм...

И самое худшее было — вспомнить при первых проблесках возвращающегося сознания, пластаясь на грудах мусора, содрогаясь от боли при каждом движении, самое худшее было вспомнить, что кошелек опять пропал...

Ты начинал обманывать сам себя. Может, кошелек в заднем кармане, просто до него не дотянуться. Но его там нет. Ты, превозмогая боль, подымаешься на ноги, обыскиваешь все карманы — кошелька как не бывало. Веры в человечество остается все меньше и меньше.

Худо-бедно сцену драки закончили, Джон Пинчот подошел и спросил: «Ну как?»

— Да не совсем то.

— То есть?

— В наших драках гладиаторы больше походили на клоунов, играли на публику. Сшибет, скажем, парень другого с ног, оглядится и спросит: «Ну что, хорошо?»

— Придуривались, что ли?

— Вроде того.

Джон отошел к дублерам и что-то стал втолковывать. Они слушали. Старина Джон, наверное, единственный из режиссеров, кто не гнушается поговорить с автором сценария. Я почувствовал себя польщенным. Мне в жизни редко везло, а сейчас мне начинала улыбаться удача. Я почуял ее вкус.

Они пересняли эпизод.

Я смотрел, как они это делают, и, скажу вам, размяк от ожившего видения прошлого. Мне захотелось оказаться на месте одного из этих ребят, испытать все на своей шкуре. Может, это прозвучит глупо, но у меня возникло ощущение, будто я бьюсь башкой о каменную стену. Как рожденный на смерть.

Потом съемка кончилась. Подошел Джон.

— Ну? — спросил он.

— Мне понравилось.

— Мне тоже, — сказал он.

Вот и все.

Мы с Сарой вернулись в кабинет.

Иллиантович исчез. Наверное, в баре кончилась водка.

Мы с Сарой сделали заказ, а Рик опять взял кофе.

— Один из лучших вечеров в моей жизни, — сказал Рик.

— Брось дурака валять, Рик. Где же ты обычно проводишь вечера?

В ответ он только улыбнулся, глядя себе в чашку. Удивительная, чистая душа.

Потом появилась Франсин Бауэрс со своей записной книжкой.

— Как умерла Джейн?

— Я в ту пору был с кем-то другим. Мы уже два года как с ней расстались, и я приходил навестить ее под Рождество. Она работала горничной в отеле, и все ее очень любили. Каждый норовил всучить ей бутылку вина. У нее в комнате вдоль стены под самым потолком висела полка, на ней стояло восемнадцать-девятнадцать бутылок, не меньше.

— Если ты все это вылакаешь, а ты обязательно это сделаешь, наверняка окочуришься, — сказал я ей. — Неужто твои добряки этого не понимают?

Джейн только молча посмотрела на меня.

— Вот сейчас возьму и все эти долбаные пузыри отсюда вышвырну. Они тебя до смерти заугощают.

А она опять только поглядела в ответ. В ту ночь я остался у нее и выдул бутылки три, так что их число сократилось до пятнадцати или шестнадцати. Утром, уходя, я сказал: «Пожалуйста, все-то не пей». Я пришел дней через десять. Дверь в комнату была незаперта. На постели краснело большое кровавое пятно. Бутылок не было. Я поместил Джейн в окружную больницу Лос-Анджелеса. С диагнозом «алкогольная кома». Я долго сидел у ее койки, смотрел на нее, смачивал губы водой, убирал волосы со лба. Персонал нам не мешал. Вдруг она открыла глаза и сказала: «Я знала, что это будешь ты». Через три часа ее не стало.

— Ей всю жизнь не везло, — сказала Франсин Бауэрс.

— Она и не хотела никакого везения. Она единственная из всех, кого я встречал, кто так же презирал людскую породу, как я.

Франсин закрыла блокнот.

— Уверена, все это мне очень поможет.

И она ушла.

А Рик сказал:

— Простите, но я весь вечер за вами наблюдаю и не заметил в вас ничего порочного.

— И я в тебе тоже, Рик, — ответил я.

Через несколько дней мы вернулись на то же место для досъемки в дневное время. Время было послеобеденное; Джон Пинчот сразу нас перехватил, мы даже не успели заглянуть в бар.

— Подожди немножко, — сказал он мне. — Сейчас подойдет фотограф Корбел Викер. Он хочет снять тебя

с Джеком и Франсин. Этого парня знает весь мир. Особенно знаменит он женскими портретами; его фотографии приносят славу.

Мы стояли в переулке прямо за баром. Там здорово сочетались солнечный свет и густая тень. Я настроился на долгое ожидание, но Корбел Викер явился через пять минут. Ему было лет пятьдесят пять, лицо одутловатое, пузо. Шарф, берет. Его сопровождали двое ребят, увешанных снаряжением. Ребята казались перепуганными и кроткими.

Нас стали знакомить.

Корбел представил своих помощников.

— Это Дэвид.

— Это Уильям.

Оба выдали по улыбочке.

Тут появилась Франсин. «Ах! Ах! Ах!» Корбел Викер кинулся к ней с лобзаньями.

Потом отпрянул.

— Так, так, так... Ах! Ах! — Он замахал руками. — Вот оно! Да!

Он углядел выброшенный из бара поломанный диванчик.

— Вы, — обратился он ко мне, — сядете сюда.

Я подошел и сел.

— А ты, Франсин, сядешь ему на колени.

Франсин была одета в ярко-красное платье с разрезом на юбке. У нее были красные туфли, красные чулки, на шее белый жемчуг. Она уселась мне на колени. Я обернулся и подмигнул Саре.

— Молодец! Порядок!

— Вас моя костлявая задница не беспокоит? — спросила Франсин.

— Ничего, не волнуйтесь.

— Камера номер четыре! — выкрикнул Корбел Викер.

Дэвид подбежал к нему с камерой, Корвел повесил ее на шею, припал на одно колено. Раздался щелчок, сверкнула вспышка.

— Отлично! Да! Да!

Еще щелчок, опять вспышка.

— Да! Да!

Щелчок, вспышка.

— Франсин, покажи-ка ножку! Вот так! Да! Да!

Он снимал яростно, страстно.

— Пленку, пленку! — кричал он.

Уильям подскочил с катушкой пленки, вставил ее в аппарат, заснятую пленку уложил в специальную коробочку.

Корбел упал на оба колена, навел фокус и сказал:

— Тьфу, черт! Камера не та! Мне нужна номер шесть! Шестую, пожалуйста! Скорей! Скорей!

Дэвид подбежал с камерой номер шесть, навесил на шею Корбела Викера и унес камеру номер четыре.

— Юбку повыше, Франсин! Прелестно! Франсин, я тебя люблю! Ты последняя великая «звезда» Голливуда!

Щелчок, вспышка... Щелчок, вспышка... еще... и еще... и еще.

Потом появился Джек Бледсоу.

— Джек, садись на диванчик! Ты с одной стороны, а Франсин — с другой. Вот так!

Щелчок, вспышка, щелчок, вспышка.

— Пленку, пленку! — заорал Корбел.

Фотографии предназначались для дамского журнала с огромным тиражом.

— Так, а теперь, мальчики, прочь с дивана, буду снимать одну Франсин!

Он заставил ее лечь на диван, опереться локтями на подлокотник, руку вытянуть вдоль спины, в пальцы взять длинную сигарету. Франсин это нравилось.

Щелчок, щелчок, вспышка, вспышка...

Последняя великая «звезда» Голливуда.

Помощники подносили то новую пленку, то другую камеру. Они работали в режиме автозаправки.

Потом Корбел заметил проволочную загородку.

— Проволока! — завопил он.

Он заставил Франсин прислониться к загородке в зазывной позе, нам с Джеком велел стать по сторонам.

— Отлично! Отлично!

Ему ужасно понравилась эта мизансцена, и он щелкал и щелкал фотоаппаратом. Прямо загорелся весь. Может, его вдохновлял вид за забором.

Вспышка, щелчок, вспышка, щелчок...

А потом все как началось, так и кончилось.

— Всем спасибо!

Он опять чмокнул Франсин. Помощники собирали причиндалы, паковали, пересчитывали. Уильям занес в блокнот номера снимков, время, отметил, какой камерой что было снято и на какой пленке.

Потом все отвалили, а мы с Сарой зашли в бар. Завсегдатаи были на месте. Теперь они заделались «звездами» и приобрели достойную осанку. Присмирели, будто призадумались о чем-то значительном. Мне они больше нравились в своем прежнем виде. Съемки подходили к концу, и я жалел, что нечасто на них присутствовал, но такова уж судьба игрока на тотализаторе — прочая жизнь идет мимо.

Мы с Сарой впали в беззаботность. Я заказал пива, она попросила красненького.

— Ну что, возьмешься еще за сценарий? — спросила она.

— Вряд ли. Уж больно часто приходится идти на компромиссы. К тому же надо все время смотреть будто сквозь глазок кинокамеры. С точки зрения зрителя. А киношная публика ужас как обидчива, не то что читатели, которым нравится, когда им нервы щекочут.

— На это ты мастак.

В бар вошел Джон Пинчот. Сел слева от меня, улыбнулся.

— Сукин сын, — сказал он.

— Кто на этот раз? — осведомилась Сара.

— Что, опять фильм зарубили?

— Да нет, тут другое.

— В смысле?

— Джек Бледсоу отказался подписать к печати фотографии, которые сейчас сделали.

— Как?

— А вот так. Помощник Корбела Викера зашел к нему в трейлер с бумагами, а Джек отказался их подписать. Тогда сам Корбел пошел на поклон. С тем же успехом.

— Но почему? — удивился я. — Ведь он позволил себя снять... Чего же теперь он кочевряжится?

— Понятия не имею. Слава Богу, у нас в распоряжении ваши с Франсин фотографии. Хотите посмотреть, как будем сейчас снимать?

— Конечно.

— Я за вами зайду.

— Спасибо.

Мы с Сарой сидели и думали про то, что сказал Джон. Я так понимаю, что она думала про это. А я-то уж точно.

Я пришел к выводу, что актеры — другой породы, чем прочие смертные. У них на все свои соображения. Когда изо дня в день, из года в год притворяешься не тем, кто ты есть, это даром не проходит. Становится трудно быть самим собой. Представьте только, что вы все силы кладете на то, чтобы казаться кем-то другим. А потом — еще кем-то. А потом еще и еще. Поначалу это даже забавно. Но со временем, перебывав в шкуре десятков людей, начинаешь забывать, кто ты сам-то такой, и разучаешься говорить своими словами.

По-моему, Джек Бледсоу настолько потерялся, что решил, будто фотографировали не его самого, а кого-то другого, и потому ничего не оставалось, как отказаться подписать документ, оформленный на чужого человека. В этом был смысл. Мне захотелось донести его до Сары.

Я подождал, пока она нальет себе вина и зажжет сигарету.

А потом подумал, что, может, лучше объяснить все это в другой раз, и принялся за пиво, размышляя о том, напечатают ли в женском журнале фото, на котором Франсин со своей жесткой попкой сидит у меня на коленях.

Как бы то ни было, тридцать два съемочных дня подошли к концу, и был назначен банкет.

Дело было в баре на первом этаже с огромной площадкой для танцев. Там и еще на втором этаже гулял народ. В основном собралась съемочная группа и актеры, хотя и не все, зато понаехали и вовсе незнакомые мне личности. Оркестра не было, танцевали под фонограмму, но выпивка была настоящая. Мы с Сарой сразу подошли к стойке, за которой хлопотали две барменши. Я взял водки, а Сара красненького.

Одна барменша меня узнала и вытащила мою книжку. Я ее подписал.

Народу набилось уйма, кондиционеры не работали, был жаркий летний вечер, и в зале стояла духотища.

— Давай еще глотнем и поднимемся наверх, — предложил я Саре. — А то тут не продохнуть.

— О'кей, — сказала она.

Мы поднялись на второй этаж. Там было попросторнее и попрохладнее. Несколько человек танцевали. У этой вечеринки как бы не было своего центра, впрочем, так бывает почти всегда. На меня накатила тоска. Я допил свой стакан.

— Пойду возьму еще что-нибудь, — сказал я Саре. — Тебе надо?

— Нет, обойдусь.

Я спустился по лестнице, но на полпути к стойке меня остановил волосатый толстяк в темных очках. Он схватил мою руку и принялся с жаром ее трясти.

— Чинаски, я прочитал все, что вы написали, буквально все!

— Неужели? — спросил я.

Он продолжал трясти мою руку.

— Мы с вами однажды вместе надрались в баре «У Барни». Помните?

— Нет.

— Не помните, как мы надрались у старины Барни?

— Нет.

Он поднял очки и водрузил их на макушку.
— Может, теперь вспомните?
— Нет, — ответил я, высвободил руку и направился к стойке.
— Двойную водку, — заказал я барменше.
Она подала.
— У меня была подружка Лола, — сказала барменша. — Лолу знаете?
— Нет.
— Она говорила, что два года была вашей женой.
— Неправда, — ответил я.
Я отошел от стойки и направился к лестнице. На сей раз дорогу мне преградил лысый толстяк с окладистой бородой.
— Чинаски, — сказал он.
— Слушаю.
— Андре Уэллс. Не последний человек в киношном деле. Тоже писатель. Вот закончил роман. Хотелось бы, чтобы ты прочитал. Можно прислать?
— Валяйте.
Я дал ему номер абонентского ящика.
— А как тебя найти?
— Отправьте по почте.
Наконец я достиг лестницы. По пути выхлебал почти все пойло. Сара беседовала с какой-то статисткой. Тут я увидел Джона Пинчота. Он стоял один со стаканом в руке. Я подошел.
— Хэнк? — удивился он. — Вот не ожидал тебя здесь встретить!
— А я не ожидал, что «Файерпауэр» раскошелится на гулянку.
— Это для них первое удовольствие.
— Ну, а ты теперь чем займешься?
— Мы сейчас монтируем, потом будем записывать музыку. Может, зайдешь, посмотришь, как это делается?
— Когда?
— Когда захочешь. Мы сутками из монтажной не вылезаем, работаем часов по двенадцать, а то и по четырнадцать.
— Договорились. Слушай, а куда это Поппи запропастилась?
— Кто-кто?
— Та штучка, которая подарила тебе десять тыщ, когда ты жил на побережье.
— А, она теперь в Бразилии. Мы ее не забудем.
Я допил стакан.
— Не хочешь ли спуститься, потанцевать? — спросил я Джона.
— Да ну, что за ерунда.
Кто-то окликнул его по имени.
— Извини, — сказал он. — Не забудь заглянуть в монтажную!
— Обязательно.
Джон ушел в другой конец зала.
Я стал на лестничной площадке и посмотрел вниз. Пока мы трепались с Джоном, в баре появились Джек Бледсоу и его приятели-мотоциклисты. Они уселись вдоль стойки лицом к публике. Каждый с бутылкой пива, кроме Джека, который держал в руке банку «севен-ап». Они все были в кожаных куртках и штанах, в сапогах и шарфах.
Я вернулся к столику, за которым сидела Сара.
— Надо сойти поболтать с Джеком Бледсоу и его бандой. Ты со мной?
— Конечно.
Мы спустились, и Джек познакомил нас со всеми по очереди.
— Гарри Валет.
— Хелло, старик.
— Бич.
— Здорово.
— Червяк.
— Хай!
— Собачник.
— Очень рад.
— Эдди — Три Шара.
— Черт подери!
— Это — Пиздеж.
— Приятно познакомиться.
— Кошкодав.
— Ага.

Вся эта шайка казалась вполне симпатичной, если бы они еще не так выпендривались, красуясь у стойки перед всем честным народом.

— Джек, — сказал я, — ты здорово сыграл.

— Просто замечательно! — сказала Сара.

— Спасибо, — он сверкнул своей чудной улыбкой.

— Будете еще сценарии писать? — спросил Джек.

— Вряд ли. Больно хлопотно. Мне нравится посиживать, глядя в потолок.

— Если все же напишете, дайте мне почитать.

— Обязательно. Слушай, а чего это твои ребята все как один шарят глазами по залу? Девочек высматривают?

— Да нет, с девочками у них проблем нет. Просто расслабляются.

— Понятно. Ну, пока, Джек.

— Желаем вам успехов в работе, — сказала Сара.

Мы поднялись наверх. Джек и его ребята вскоре исчезли.

Не скажу, чтобы вечерок удался на славу. Я то и дело бегал вверх-вниз за выпивкой. Часа через три почти все разошлись. Мы с Сарой стояли, облокотясь о перила. Я увидел Джона. Я его и раньше видел, смотрел, как он танцует. Махнул ему, чтоб подошел.

— А почему Франсин не пришла? Не осчастливила нас присутствием?

— Прессы-то нет.

— Понятно.

— Мне пора, — сказал Джон. — Завтра рано вставать на монтаж.

— Ну давай.

Джон ушел.

Внизу стало пусто и прохладно; мы спустились к стойке. Кроме нас с Сарой никого не осталось. Барменша тоже маялась в одиночестве.

— По маленькой на дорожку, — сказал я ей.

— Я, между прочим, обязана с вас деньги взять за выпивку, — ответила она.

— С чего это вдруг?

— «Файерпауэр» арендовала заведение до полуночи. А сейчас десять минут первого. Но я вам бесплатно налью, потому что уж больно мне писанина ваша нравится. Только никому не говорите.

— Об этом не узнает ни одна живая душа.

Она налила выпивку. Бар стал заполняться поздними пташками, любителями потанцевать под музыку «диско». Пора было уходить. В самом деле. Нас поджидала пятерка наших кошек.

Жаль все же, что съемки кончились. Они обновляют кровь. В них есть что-то от азартной игры. Мы допили и вышли на улицу. Машина стояла на месте. Я помог Саре и залез сам. Мы пристегнулись. Я нажал на стартер, и вскоре мы уже мчали по шоссе Харбор на юг. Мы возвращались к нормальной повседневной жизни, и это меня отчасти радовало, отчасти огорчало.

Сара зажгла сигарету.

— Покормим кошек и на боковую.

— Может, дернем по чуть-чуть? — спросил я.

— Ладно уж, — согласилась Сара.

Мы с Сарой иной раз живем просто душа в душу.

Через несколько дней мы заявились в студию. Там трудились Джон Пинчот и монтажер Кей Бронстайн.

Джон притащил для нас стулья.

— Я вам покажу черновой монтаж. Тут еще порядочно возни предстоит.

— Мы понимаем, — сказала Сара.

— Надо отдать вам должное, — сказал Кей. — Нам всем очень нравится этот фильм.

— Спасибо, — ответил я.

— Сейчас мы накладываем музыку, — объяснил Джон. — Фридман с Фишманом в Лондоне, готовят новый проект. Звонят по пять раз на дню, вопят, чтобы приостановили озвучание. Я делаю вид, что не понимаю. Мы подобрали гениальную музыку, но за права с нас сдерут уйму деньжищ. Фридман и Фишман хотят, чтобы я использовал что-нибудь готовенькое за бесплатно. Это было бы ужасно. Это просто угробило бы ленту. Так что я скоренько накладываю фонограмму, чтобы нельзя уже было ее заменить.

— Тебе когда-нибудь приходилось работать в таких условиях?

— Нет. Второй такой парочки, как эти двое, не сыскать. Но я их все равно люблю!

— Любишь?

— Да. Они как дети. Они не бессердечны. Даже когда они хотят перерезать тебе глотку, в этом есть свое обаяние. Уж лучше иметь дело с ними, чем с образованными юристами, которые прибрали к рукам весь бизнес в Голливуде.

Джон погасил свет, и мы стали смотреть. Фильм крутили на мониторе, на маленьком экране вроде телевизионного. Пошли титры. Возникло мое имя. На какое-то мгновение я стал частицей Голливуда. Увяз лапкой.

Мне нравилось все. Я не видел в картине никаких изъянов.

— Мне нравится, — сказал я.
— Сейчас будет сюрприз, — сказал Джон.
Начался эпизод встречи Джека с Франсин. Они сидели за стойкой бара. Джек принес Франсин пару стаканчиков. Франсин выпила. Джек сидел рядом с наполовину опорожненной бутылкой пива. И вдруг он отпихнул от себя эту недопитую бутылку со словами: «Хватит. Все». «В чем дело?» — спросила Франсин. И Джек пустился в объяснения, что, мол, денег у него больше нету, он на мели и пить не на что.
— Нет! — заорал я. — Бога ради, только не это!
Джон остановил пленку.
— Что такое?
— Да нас алкаши просто засмеют, когда это увидят!
— А что тут такого?
— Пьющий никогда в жизни не отпихнет бутылку с пивом и не скажет: «Хватит!» Он выжрет ее до последней капли и только тогда скажет: «Хватит!»
— Хэнк прав, — подтвердила Сара. — Я тоже это замечала.
— Мы сделали пять дублей, и этот показался мне самым удачным.
— Джон, я как этот кадр увидел, мне будто в душу плюнули. Будто по морде заехали.
— Кажется, у нас есть дубль, где в бутылке осталось совсем на донышке.
— На донышке — тоже, конечно, не годится, но все равно пускай уж из двух зол выйдет меньшее.
Вот ведь что может случиться, когда режиссер у тебя никогда не был алкоголиком, а актер и вовсе в рот спиртного не берет. А алкаш-сценарист, вместо того чтобы быть на съемочной площадке, прохлаждается на бегах.
Мы досмотрели фильм до конца.
Джон включил свет.
— Ну, что скажете? Это, конечно, еще совсем сырое...
— Музыка и операторская работа великолепны, — сказала Сара.
— А как насчет сценария, крошка? — спросил я.
— Чинаски, как всегда, на высоте, — ответила она.
— Хэнк, а ты-то что скажешь? — спросил Джон.
— Мне понравилось, как играет Джек. Франсин мне показалась слегка суховатой.
— Франсин замечательно работает, — сказал Джон. — Она вдохнула в картину жизнь.
— Возможно. Так или иначе, я рад, что имею отношение к этой ленте и к возвращению Франсин на экран.
Чтобы отпраздновать счастливое совпадение эмоций, мы заперли монтажную на ключ, вошли в лифт, выбрались на улицу, сели в мою машину и поехали обедать. К «Муссо» было рано, и мы отправились в одно местечко поближе, в восьми кварталах к западу от студии. Смешно. Как все быстро проскочило. День за днем, день за днем — и вот фильм уже почти готов, а мне все кажется, будто я и сценария еще не написал. Это оттого, сказал бы критик, что ты не осознал, что в твоей писанине плохо или пошло. А знаете, в чем разница между критиком и простым зрителем? Критик смотрит кино бесплатно.
— Притормози, — сказал Джон. — Нам сюда.
Я так и сделал.

Я опять занялся скачками. Иногда мне самому было странно — что я тут забыл? А иногда все было понятно. Взять хотя бы то, что ипподром предоставлял возможность увидеть массу народа в его худших проявлениях и, значит, не позволял забыться, отрешившись от реальности существования в человеческой среде. Алчность, страх, ужас — тут всему находилось место.
Везде, на каждом забеге, во всякий день можно встретить характерные колоритные фигуры. Вероятно, и на меня смотрели как на такую достопримечательность, и это было мне не по душе. Я предпочел бы остаться незамеченным. Я не люблю советоваться по поводу ставок, не люблю обсуждать лошадей. У меня не возникает чувства товарищества по отношению к другим игрокам. Ведь мы на самом деле соперники. Но кто уж никогда не оказывается внакладе, так это хозяева ипподрома. Они-то всегда сорвут свой куш, и государство сорвет свой куш, и доля тех и другого все увеличивается, а значит, игроку приходится постоянно повышать предельную планку своей ставки, ломать голову над системой и оттачивать интуицию. Средний игрок изо дня в день делает двойные, тройные, шестерные и девятерные ставки, оставаясь в конце концов с кучей бесполезных картонок на руках. Одни говорят, что играют в надежде на удачу, другим якобы нравится атмосфера, третьим — зрелище. На самом же деле все стремятся к одному — к выигрышу. Он снимает напряжение. Простой ответ часто неочевиден, но именно простота лежит в основе глубокой истины, в основе работы, в сочинительстве и живописи. Глубина жизни — в ее простоте. Мне кажется, именно ипподром не дает мне забыть об этом.
Но, с другой стороны, скачки — это болезнь, попытка чем-то заполнить жизнь, подмена реальности, которую отказываешься видеть. Все мы нуждаемся в том, чтобы уйти от действительности. Часы тянутся невыносимо медленно, и их нужно наполнить событиями, покуда не придет смерть. А вокруг не так-то много места для славных дел и настоящего веселья. Все быстро наскучивает либо начинает страшить. Просыпаешься утром, вылезаешь из-под одеяла, садишься на постели и думаешь: черт подери, что же дальше-то?

Иногда страсть к бегам одолевает меня, как болезнь. В такие времена я делаю ставки день напролет и остаюсь на ипподроме до позднего вечера, ставя на всякое охвостье. Вместе со мной играют те же люди, которых я видел там с утра. Они тоже не могут уйти. Болезнь, что поделаешь.

Так вот, вернулся я к скачкам и забыл про кино, актеров, съемочную группу и монтажную. Ипподром делал мою жизнь простой, хотя, может быть, точнее было бы сказать — дурацкой.

По вечерам я обычно недолго смотрел с Сарой телевизор, потом подымался наверх поиграть со своей поэмой. Поэма помогала держать мозги в форме. Она была мне необходима. Действительно.

Так я жил своей обычной жизнью недели две или три, и тут вдруг зазвонил старый добрый телефон. Это был Джон Пинчот.

— Фильм готов. Будет закрытый просмотр на «Файерпауэр». Без журналистов. Без критиков. Надеюсь, ты сможешь прийти?

— Конечно. Где и когда?

Я записал.

Просмотр назначили в пятницу вечером. Я хорошо знал дорогу к зданию компании «Файерпауэр». Сара курила и что-то мурлыкала себе под нос. Я вел машину и потихоньку погрузился в воспоминания. Мне вспомнилось то, что рассказывал Джон Пинчот. Еще задолго до того, как он нашел продюсера на фильм, он принялся инспектировать все бары, подыскивая пригодный для съемок и чтобы в нем были настоящие алкаши. Он придумал себе псевдоним — Бобби. Из вечера в вечер он обходил один бар за другим. И, как он говорил, чуть не заделался пьяницей. Но ни разу, ни в одном из баров не встретил он женщину, с которой ему захотелось бы уйти вместе. Иногда в свободный вечерок, отдыхая от этих посещений, он приходил к нам с кучей фотографий этих баров и вываливал их на кофейный столик. Я выбирал наиболее подходящие, и он говорил: «Хорошо, я присмотрюсь».

Он никогда не терял веры в то, что фильм будет сделан.

Проекционный зал находился не в самом здании «Файерпауэр», а на его задворках.

Мы подъехали к подъезду. У дверей стоял охранник.

— Мы на просмотр «Танца Джима Бима», — сказал я.

— Проезжайте. Повернете направо, — ответил он.

Вот так-то. И мы вышли в люди.

Я подрулил направо, припарковался.

Тут разместилась куча студий. Интересно, почему это «Файерпауэр» не завела себе собственный проекционный зал? В эдаком-то домине? Но, видать, у них на то были веские причины.

Мы вышли из машины и стали разыскивать просмотровый зал. Никаких следов. Похоже, мы тут были одни-одинешеньки. Но мы не опоздали. Наконец я приметил парочку из явно киношной публики — они стояли, прислонившись к полуоткрытой двери. Все в этом бизнесе выглядят одинаково — люди из съемочной группы, консультанты и прочая публика; все в возрасте от двадцати шести до тридцати восьми, все худые и все без устали болтают о чем-то увлекательном.

— Прошу прощения, — обратился я к ним. — Здесь будут показывать «Танец Джима Бима»?

Они замолкли и уставились на нас так, будто мы оторвали их от чрезвычайно важного дела. Наконец один из них открыл рот.

— Нет, — сказал он.

Не знаю, что происходит с этими ребятами, когда им стукнет тридцать девять. Может, именно это они как раз и обсуждали.

Мы продолжали поиски.

У автомобиля с невыключенным мотором я заметил знакомую фигуру. Это был Джон Пинчот. Рядом с ним стоял сопродюсер Лэнс Эдвардс.

— Джон, скажи же Бога ради, где будет просмотр?

— Ой! — сказал Джон. — Они изменили место. Я пытался тебя предупредить, но вы, видно, уже уехали.

— Хорошо, так где же это будет, крошка?

— Да, крошка? — повторила за мной Сара.

— Я как раз вас искал. Лэнс Эдвардс как раз едет в те края. Лэнс, подбросишь нас?

Джон сел впереди с Лэнсом и Сарой, я устроился на заднем сиденье. Почему-то считается, что Лэнс такой неразговорчивый от застенчивости. Но у меня есть сильное подозрение, что он просто сексуально озабочен. Помню, интервьюерша-итальянка поведала мне: «Мне пришлось вкалывать на такого вот сукина сына. Ну и дешевка! Раскошелиться для него — смерть! Экономит даже на почтовой бумаге. Рассылает деловые бумаги в использованных конвертах. Велел мне зачеркивать имена и адреса и отправлять почту в тех же самых конвертах. Марки непогашенные сдирал, чтобы наклеивать на эти сраные конверты. Раз сижу, чувствую, он мне свою ручонку на ногу положил. «Ищете чего-то?» — спрашиваю. — «Что вы имеете в виду?» — «А то самое, — говорю. — Чего это вы шарите у меня по ноге? Если искать нечего, так будьте любезны, уберите вашу руку». Так он меня вышиб без выходного пособия».

Мы все ехали и ехали. Похоже, куда-то далеко.

— Эй, Лэнс, — спросил я, — а ты нас потом подбросишь назад?

Он кивнул с таким видом, будто его отсобачили. Да и то, чему радоваться — столько бензина придется извести.

Наконец мы прибыли на место, высадились и вошли в просмотровый зал. Он был набит битком. Кого тут только не было! Все довольные, спокойные. Многие с золотистыми банками пива в руках.

— Дьявольщина! — громко выругался я.

— В чем дело? — спросил Джон.

— Все с пивом. А у нас ни капли выпивки!

— Один момент! — откликнулся Джон.

И исчез.

Бедняга Джон.

На нас с Сарой смотрели, как на второсортную публику. И то опять же — чего ждать, если актеру платят в семьсот пятьдесят раз больше, чем автору сценария? Разве народ знает, кто написал сценарий? Он запоминает лишь тех, кто его провалил или обессмертил — режиссера, актеров, ну там еще кого-нибудь в этом роде. А мы с Сарой — что ж, трущобные крысы, вот и все.

Джон подоспел с парой пива как раз когда погасили свет и пошла лента. «Танец Джима Бима».

Я сделал глоток во славу алкоголиков всех стран.

И как только фильм начался, я, как говорят киношники, сделал флэшбэк в то утро, когда я, совсем молодой и не то чтобы больной, но и не совсем здоровый, просто слегка пришибленный, сидел в баре, а бармен мне сказал:

— Знаешь что, малыш?

— Что?

— Мы тут решили провести газовую трубу прямо в зал, вот сюда, где ты сидишь.

— Газовую трубу?

— Да. И когда тебе все это надоест, ты открутишь вентиль, сделаешь несколько вдохов, и привет.

— Чертовски мило с твоей стороны, Джим, — сказал я.

Ну, вот оно. Кино крутится. Бармен отделывает меня в тупике за домами. Я уже говорил, что у меня руки маленькие, а это страшное неудобство в кулачной драке. Как раз у этого бармена кулачищи были громадные. Я еще как-то неудачно открылся, и удары посыпались один за другим. Но мне повезло вот в чем: я не знал страха. И эти потасовки с барменом были для меня времяпрепровождением, не больше. Нельзя же, в самом деле, сутками, не вставая, сидеть на табурете у стойки. А боль не очень и донимала. Боль приходила только утром, и ее можно было перетерпеть, особенно если к утру удавалось добраться до дома.

И вообще, выдерживая по две-три драки в неделю, я в этом деле становился все лучше. А может, бармен плошал?

Но все это кончилось больше сорока лет назад. А теперь я сидел в просмотровом зале, в Голливуде.

Нет смысла пересказывать фильм. Лучше вспомнить о том, что осталось за кадром. Там по сюжету одна леди пожелала обо мне позаботиться. Она считала меня гением и решила, что мне не место на улице. В фильме я не выдерживаю ее опеки дольше, чем до утра. На самом же деле я прожил у нее полтора месяца.

Эта леди, Телли, жила в большом доме на Голливудских Холмах. Вместе с подругой Надин. Обе они были очень влиятельные особы в шоу-бизнесе; занимались музыкой, издательскими делами, всем на свете. Кажется, не было человека, с которым бы они не корешились, давали по две-три вечеринки в неделю, в нью-йоркском духе. Эти перемены были мне не по душе, я развлекался на свой вкус, напивался в стельку и задирал всех гостей без разбору.

Надин жила с приятелем, чуть помоложе меня. Не то композитором, не то дирижером, временно безработным. Поначалу он мне не понравился. Я то и дело натыкался на него или в доме, или во дворике, когда мы оба страдали с бодуна. По утрам. Всегда на нем был этот дурацкий шарф.

Вот как-то поутру, часиков в одиннадцать, вытащились мы с ним оба во двор пососать пивка, чтобы полечиться от похмелья. Его Рич звали. Посмотрел он на меня и говорит:

— Хочешь еще пива?

— Еще бы. Спасибо.

Он сходил на кухню, вернулся, протянул мне банку и сел. Хорошенько приложившись к банке, он тяжко вздохнул и сказал:

— Прямо не знаю, сколько мне еще удастся ее дурить.

— В каком смысле?

— Да не гожусь я ни на что.

— Так это ж замечательно. Продолжай в том же духе.

— Спасибо на добром слове. А сам-то ты как?

— Я на машинке стучу. У меня проблема в другом.

— А что такое?

— Елдак совсем сносился. Подружка попалась ненасытная.

— Я тоже каждую ночь тружусь.

— Беда.

— Хэнк, нас имеют как хотят.

— Да, Рич, эти эмансипированные бабенки взяли над нами верх.

— Это дело надо зашлифовать водочкой, — сказал он.
— Правильное решение, — ответил я.
В тот вечер, к приходу наших подружек, мы оба были уже в отключке.
Рич после этого продержался еще недельку, а потом слинял.
С тех пор я часто натыкался на Надин, гулявшую вокруг дома голышом. Конечно, когда Телли отсутствовала.
— Ты это чего? — спросил я у нее наконец.
— Мой дом, и если мне поблажится провентилировать задницу, спрашивать ни у кого не стану.
— Ой ли? А может, ты на свою задницу приключений ищешь?
— Во всяком случае, ты тут ни при чем. Будь ты хоть последним парнем на всем белом свете, и то б я на тебя не посмотрела.
— Будь я последним парнем, тебе пришлось бы долго ждать своей очереди.
— Скажи спасибо, если я не нажалуюсь Телли.
— Скажу, но ты прекрати передо мной жопой сверкать.
— Свинья!
И она взбежала по лестнице — тюх, тюх, тюх. Задница у нее была здоровая. Где-то в доме грохнула дверь. Я, конечно, Надин не преследовал. Больно дорогое удовольствие.
Вечером вернулась Телли и увезла меня на неделю за город, в Каталину. Заметила, наверное, как Надин распалилась.
В сценарий я этот эпизод не вставил. Нельзя же все втиснуть в один фильм.
Я вернулся из страны воспоминаний в просмотровый зал. Сеанс кончился. Раздались аплодисменты. Мы пожимали протянутые руки, обнимались со всеми подряд. Это было здорово, черт побери.
Меня нашел Гарри Фридман. Мы с ним тоже обнялись, пожали друг другу руки.
— Гарри, — сказал я, — ты не промахнулся с автором сценария.
— Сценарий гениальный! Между прочим, я слыхал, ты сочинил роман о проститутках?
— Было дело.
Напиши по нему сценарий. Я сделаю кино.
— Нет проблем, Гарри, будет сделано.
Тут он увидел Франсин Бауэрс и кинулся ей навстречу.
— Франсин, куколка моя сладкая, ты была великолепна!
Восторги потихоньку улеглись, зал почти опустел. Мы с Сарой вышли на улицу.
Лэнса Эдвардса вместе с машиной как ветром сдуло. Пришлось нам топать пешком до того места, где мы оставили нашу тачку. Вечер был довольно прохладный, небо чистое. Вот и готова наша киношка, скоро выйдет на экраны. Критики чего-нибудь про нее наболтают. Я, конечно, понимал, что фильмов снимается бессчетное количество: один за другим, один за другим. И публика совсем от них очумела, уж и не помнит, чего она насмотрелась, да и критики тоже.
Наконец мы сели в нашу машину и поехали домой.
— А мне понравилось, — сказала Сара. — Правда, там есть такие местечки...
— Понимаю, о чем ты. Но это не безнравственность, это просто хорошее кино.
— Ты прав.
Мы выехали на шоссе.
— Хочется скорее наших кисок увидеть.
— И мне.
— Будешь еще сценарии писать?
— Надеюсь, не придется.
— Гарри Фридман хочет пригласить нас в Канн, Хэнк.
— Еще чего! А кошек на кого оставим?
— Он сказал, можно с кошками.
— Нет, не пойдет.
— Я тоже так сказала.
Хороший выдался вечер, и за ним должно было последовать много других. Я выбрался на прямую дорожку и не собирался съезжать с нее.

Окончание следует

Перевод с английского Нины Цыркун

СИМОНА СИНЬОРЕ

Ностальгия теперь не та

Глава 9

У актеров слово «отдых» может иметь разный смысл. Отдыхают в выходные дни. Отдыхают после длительных гастролей. После тяжелого фильма. Отдых — это свято.

Но отдых перестает быть святым, когда он затягивается. Это уже не отдых, а безработица.

Для актрисы быть безработной означает не иметь возможности даже отказаться от роли: вы не читаете ни сценариев, ни пьес, потому что вам ничего не предлагают. Короче говоря, ваш телефон все время молчит.

Поскольку мы любим образные выражения, мы смущенно называем эти периоды «откатом волны»... Иногда волна может оказаться девятым валом.

У меня «откат» продолжался девять месяцев. Меня никто никуда не звал, но я не испытывала чувства неудовлетворенности и горечи. Я мысленно перебирала роли женщин, которые сыграла, и получалась неплохая коллекция — от служанки в «Демонах зари» до госпожи Проктор в «Салемских колдуньях». У меня был Монтан, Катрин, со мной были все те же друзья, жизнь била ключом, и мы не бедствовали. Мне было почти тридцать семь, будущее принадлежало юным девам; и я прекрасно понимала, что женщина, уже немолодая, особенно если она недавно вернулась из поездки по странам Восточной Европы, никому не нужна.

Вдруг однажды телефон зазвонил. Вызывал Лондон. Еще сама об этом не подозревая, я поднималась на гребень «новой волны».

Весенним утром 1958 года Монтан и Катрин проводили меня на Северный вокзал. Я села в поезд, который называется «Золотая стрела». Этот поезд в пути превращается в корабль, а потом — от Дувра до Лондона — снова становится поездом. Могла ли я знать, что конечная остановка этого поезда будет в Голливуде, где в апреле 1960 года я скажу «спасибо» миллионам телезрителей и тем трем тысячам, что присутствовали в кинотеатре на церемонии вручения «Оскара», расположившись в креслах, обитых малиновым бархатом? Знаете, как на съемочных площадках киностудий Франции при очередном повторе дубля непременно говорят: «Ну-ка еще разок, теперь для «Оскара».

Я выбрала поезд, так как мне поднадоели аэропорты. А главное, мне хотелось, чтобы мое возвращение в Англию было похоже на мою первую поездку в эту страну, когда мне было шестнадцать лет и я жила у Одри, больше всего на свете любившей своего пони по кличке Пикси.

Я ехала сниматься в английском фильме, сценарий которого мне очень понравился. Он назывался «Путь наверх»[1]. Приглашением сниматься я была обязана Питеру Гленвиллу; благодаря упорству этого человека моя карьера вновь сдвинулась с уже, казалось, мертвой точки. Знакома я с ним не была; как-то раз он приезжал в Париж и предлагал мне роль в фильме, который он собирался снимать в Голливуде. Поскольку дело происходило вскоре после нашего возвращения из Восточной Европы, я, еще не взяв в руки сценарий, очень вежливо объяснила ему, что не следует терять время. У меня не было въездной визы в Америку, и я никогда ее не запрашивала. И даже если иногда возникал вопрос о моем участии в каких-то американских фильмах, снимавшихся во Франции, переговоры всякий раз очень быстро прекращались... «Но Маккарти умер!..» — ответил мне Питер Гленвилл.

Все началось с того, что его американский продюсер Билл Гец как-то раз приехал в Париж и пожелал встретиться со мной. И встретился. Я прочла сценарий. Это была комедия. Я пришла к выводу, что недостаточно молода и недостаточно легкомысленна, чтобы представить в благоприятном свете главную героиню — очаровательное, типично французское существо, какую-то Фифи-Лулу. Я им об этом сказала. И повторила мистеру Гецу то, что уже говорила Питеру Гленвиллу. Он ответил, что поскольку Маккарти ушел в мир иной, теперь все это в прошлом... Он сам подписывал нечто похожее на Стокгольмское воззвание, гордился дружбой с Пикассо, которого навещал всякий раз, когда бывал во Франции; у него было несколько картин великого мэтра. Гец был либералом, он приглашал на работу кого хотел, и никто никогда не чинил ему препятствий. Это был симпатичный и искренний человек, и ему было приятно доставить удовольствие своему режиссеру из Англии, который хотел, чтобы я снималась в его фильме.

Продолжение. Начало см.: «ИК», 1993, № 9, 11; «ИК», 1994, № 1, 3, 4, 9, 10, 12.

[1] В отечественном прокате — «Путь в высшее общество». *(Здесь и далее — прим. ред.)*

Монтан повел всех нас ужинать к «Аллару», и, вкушая отварную грудинку с чечевицей, я говорила себе: весьма пикантно, что тебя умоляют ехать в Голливуд, тогда как у себя, в своей стране, представители моей профессии избегают иметь дело со мной именно потому, что это может не понравиться американцам!

Было решено, что вскоре мне будет прислан новый сценарий. Остальное — пустяки! Виза, разрешение на работу, согласие профсоюза актеров — проблем не будет. Главное, чтобы мне понравилась новая Фифи-Лулу, за которую они тотчас же возьмутся. На следующий день они улетели в Голливуд.

Через несколько дней я получила длинную телеграмму из Голливуда. Билл Гец сообщал, что по причинам, которых он не может объяснить, мечта его и Питера Гленвилла, к сожалению, не может быть осуществлена. Но я, мол, должна знать, что это только отсрочка, что всему приходит конец, что он не забудет тех нескольких, так освежающе подействовавших на него часов, которые он провел со мной и моим мужем в симпатичном ресторанчике старого Парижа. А пока — до скорого, в Америке или где-нибудь еще! «И знайте, что у вас в этом мире есть новый друг. Фильм — это всего лишь фильм, самая большая ценность — друзья. Примите мои наилучшие пожелания».

Я ничуть не огорчилась. У Фифи-Лулу не было ни малейшего шанса превратиться в героиню, которую мне очень хотелось бы сыграть. Даже если эту роль наново перекроят самые лучшие хирурги-косметологи сценарного дела. Все это в общей сложности продолжалось несколько дней. И вполне естественно закончилось. Маккарти не умер, хоть американцы и считали, что его похоронили.

Я очень скоро забыла об этом единственном предложении, которое мне было сделано в период моего длительного отдыха. Считала, что никогда больше не увижу ни Билла Геца, ни Питера Гленвилла. Тем не менее я была довольна, что сразу сказала им, что из этого ничего не выйдет. Они попытались контрабандой осуществить задуманное. Не вышло — но я их предупреждала. Мое самолюбие не было задето.

Другое дело — Питер Гленвилл. Английский гражданин, один из крупнейших театральных режиссеров Англии. Никто никогда не осмеливался навязывать ему выбор или снятие актера с роли. Гленвилл был глубоко уязвлен: нашелся некто всемогущий, сумевший воспрепятствовать его намерению работать с актрисой, которую выбрал он. Поэтому через небольшой промежуток времени раздался звонок из Лондона.

Симона Синьоре и Лоуренс Харви в фильме «Путь наверх», режиссер Джек Клейтон

На самом деле он звонил из Орли, что было намного приятнее. Гленвилл прилетел в Париж на несколько часов и хотел немедленно меня видеть. Через полчаса он уже был в нашем «фургоне». Он нашел мне замену в комедии, съемки уже на следующей неделе, он сейчас прямиком из Лондона и сразу же улетает в Нью-Йорк: в Париж прибыл специально, чтобы предложить мне роль в фильме, который будет снимать сразу же после этого, это будет английский фильм, продюсер — англичанин, сценарий еще не написан, но вот книга... Все это он выпалил залпом, не дав мне даже поблагодарить его. Мол, как хорошо, что он снова заглянул к нам и что особенно приятно его упорное желание снимать меня, несмотря на сложности, которые у него, без сомнения, возникнут при упоминании моей фамилии. Как и полагается хорошему режиссеру, он расписал по минутам свой эпизод. Раскрыл саквояж и извлек из него книгу. Прикрыв на секунду ладонью заглавие, сказал: «Вот эта книга» — и положил на стол увесистый том в картонном переплете. «Путь наверх», автор Джон Брейн.

Появление этой книги на каждом столике, в каждом доме любой английской актрисы моего поколения произвело бы эффект рождественского подарка. Роман в Англии стал бестселлером года. Кинопродюсеры дрались за приобретение прав на его экранизацию. Передо мной был сюжет, на который по ту сторону Ла-Манша больше всего зарились люди моей профессии. Но жест Гленвилла не обрел желаемого эффекта, ибо я никогда не слышала о романе «Путь наверх» и ничего не знала о Джоне Брейне.

Гленвилл моментально заполнил пробел в моих знаниях, рекомендовал прочесть книгу как можно быстрее, сообщил о предстоящем приезде своего продюсера Джеймса Вулфа и исчез так же быстро, как и появился. Снимал фильм в результате не Питер Гленвилл, а Джек Клейтон, тем не менее я не могу не упомянуть Питера, сыгравшего здесь огромную роль: благодаря этому фильму мой профессиональный статус резко изменился. Джеймс Вулф (мне трудно называть Джеймсом того, кто станет нашим другом Джимми, но в тот день он еще был мистером Вулфом) приехал из Лондона вести переговоры о фильме. Роман мне очень

понравился. Конечно, он не был шедевром литературы. Тем не менее сюжет был потрясающим. По всему было видно, что удачливый автор, библиотекарь из Лидса, Джон Брейн провел немало времени с литературными патриархами, разместившимися на полках его библиотеки. В особенности с Бальзаком, Стендалем и Колетт. Очень может быть, что он перелистал и «Американскую трагедию» Драйзера. Как бы то ни было, история молодого карьериста, выходца из рабочей среды севера Англии, решившего добиться своей цели любыми средствами, оказалась чрезвычайно увлекательной.

Особенный интерес вызывала его любовь к не очень молодой даме (лет сорока с гаком) по имени Элис. Элис Эйсгилл была женщиной умной, великодушной, по-матерински участливой, сексуально раскрепощенной, без социальных предрассудков. В образе Элис было все, что нужно актрисе, даже смерть в конце романа. Играть Элис трудности не представляло (едва не забыла сказать, что она, кроме того, была замужем за хамом). Что говорить — это была роль, какую редко встретишь на протяжении артистической карьеры.

Мне вовсе не хотелось, чтобы с мистером Вулфом у меня повторилось то же, что было с Гецем. Фифи-Лулу не состоялась потому, что меня отверг Вашингтон. Если я так же потеряю Элис, лучше знать об этом сразу. Это и было первое, о чем я спросила. Мне безумно хотелось играть Элис, но если в производстве участвуют американцы, говорить не о чем. Играть мне не разрешат.

Джимми уставился на меня и сказал, что они с братом Джоном — независимые продюсеры и что его лично никогда не занимала жизнь или смерть пресловутого Маккарти. Он рад, что мне хочется играть Элис, и поэтому мне надо подписать контракт на основании книги, потому что сценарий еще в работе. Хочу ли я получить гонорар или приму участие в производстве? «Гонорар», — ответила я, памятуя о горьком опыте «Салемских колдуний». (По ходу замечу, что тут я упустила самую лучшую финансовую сделку своей карьеры. Мне очень хорошо заплатили, но если бы я согласилась на долю, я бы сказочно разбогатела.) Правда, перед уходом он все же сказал: «Американцы для меня никто, но чтобы взять вас на роль, мне нужно будет получить два разрешения: от Министерства труда и Профсоюза актеров. Прошу вас считать, что контракт, который мы только что заключили устно, вступит в силу только после получения ответа на эти два запроса». И мистер Вулф возвратился в Лондон.

Министр труда разрешил иностранке приехать сниматься на британскую землю, а Профсоюз актеров не возражал, чтобы одна из лучших ролей была сыграна француженкой.

По роману Элис — англичанка; чтобы обосновать мое присутствие в фильме, героиня стала француженкой, вышедшей замуж за англичанина.

В 1953 году Британская Академия киноискусства присудила мне свою высшую награду за «Золотой шлем». В 1958-м она снова наградила меня за фильм «Салемские колдуньи»; она же разрешила мне сняться в роли Элис в картине «Путь наверх»; за исполнение этой роли Академия в 1959 году в третий раз вручила мне свою премию. Так что я никого не удивлю, сказав, что сделалась англофилкой...

Поезд катил по сельской местности. Я вновь ощутила запах отдающего лимоном фенола, смешанного с дымом фабричных труб, и с удовольствием снова и снова перечитывала сценарий Нила Патерсона. Джону Брейну повезло больше, чем его собратьям — Достоевскому, Бальзаку или Даррелу: сценарий оказался лучше романа.

Сделав пересадку на Лондонском вокзале, в Бретфорде, столице шерстяной промышленности, я присоединилась к моим будущим товарищам по работе на предстоящие три с половиной месяца и моим друзьям на всю последующую жизнь. Джек Клейтон, Лоуренс Харви, Нектор Сирз, Джимми Вулф, Фредди Френсис — все мы снимали историю, над которой будут смеяться и плакать тысячи англичан и американцев. Я уже говорила, что только при полном взаимопонимании, помноженном, разумеется, на юмор, можно рассказывать о серьезных, даже трагических вещах. И во время съемок на натуре снова произошло чудо. Если вы хотите создать семью, вы находите себе крышу. Чтобы работа шла хорошо, съемочная группа должна стать семьей. Начинать фильм с натуры — лучший способ создать фундамент фильма. Причем «крышей» не обязательно должен быть какой-нибудь «Гранд-отель» для коммивояжеров в Бретфорде, расположенный неподалеку от вокзала.

Бретфорд и Лидс, родина Джона Брейна, — это почти то же, что наши Лилль, Рубе и Туркуэн. Здесь невероятное богатство соседствует с жуткой нищетой. Об этом Клейтон тоже расскажет в своем фильме. Но чтобы рассказать хорошо, надо иметь общую крышу. Крыша временная, но житейские привычки, которые у вас появляются, конечно, те же, что и дома. Вы питаетесь вместе, ложитесь и встаете в соответствии с режимом совместной работы. В конце дня вы испытываете нечто вроде вины, оттого что находитесь не под собственной крышей. Но и это ощущение моментально проходит, едва раздается телефонный звонок. Пожара не было? Все здоровы? Браво, ну тогда до завтра...

Без ежедневных звонков, связывающих вас с реальной жизнью и снимающих чувство тревоги, распалось бы немало семей. Если раздаются звонки, разлука укрепляюще действует на семейные узы. Если разговор с вашей семьей искренний и другой, тот, что на проводе, вас понимает, ибо сам часто попадал в такую же ситуацию и поэтому разделяет с вами вашу радость, счастье, что вы занимаетесь любимым делом с людьми, которых вы полюбили и которые временно стали вашей семьей, — тогда все эти съемки «на натуре» — великая вещь.

Монтан снимался в Италии. Мы очень хорошо понимали друг друга. Нам очень нравилось любить друг друга, что мы и делали.

Жители Бретфорда тоже полюбили нас. Впервые в их городе снимали не скучный документальный фильм о том, как обрабатывают шерсть, а нечто совсем другое. «Высшее общество» нас игнорировало. Перед нами никогда не открывались тяжелые двери богатых особняков. Их обитатели, несомненно, читали роман. Зато двери домов в рабочих кварталах были широко открыты для нас. Вспоминаю о двух ночных съемках, когда в небольших, сверкающих чистотой кухнях на плите все время кипела вода для чая, которым мы согревались. Жители Бретфорда, во всяком случае, те, с которыми мы встречались, были люди веселые и с юмором. Я познавала север Англии. Именно на севере зарождался крутой переворот в культурной и артистической жизни страны. Оттуда пришли «рассерженные молодые люди»[2], и они первые повели наступление на «истеблишмент». Я поняла это в Лондоне во время павильонных съемок. Но три недели, проведенные в Йоркшире, меня хорошо подготовили к этому.

Я уже была в Лондоне, прожила там в 1947 году три месяца, когда снималась в фильме «Воины в тени». В городе тогда зияли большие воронки от снарядов, некоторые продукты выдавали по карточкам. Ювелиры в лавках Берлингтонского пассажа предлагали клиентам на выбор множество диадем и старинных украшений, с которыми, как мне говорили, их владельцы расставались во время войны, чтобы выжить. Прошло одиннадцать лет, следы бомбардировки исчезли, давно были отменены и карточки, но в Берлингтонском пассаже по-прежнему было много диадем и старинных украшений. Для меня это так и осталось одной из лондонских тайн... Но это не имело никакого отношения к фильму «Путь наверх».

Хотя имело! Возвращаясь вечером, в половине восьмого, со студии «Шепертон», грязная, в рабочем костюме, со следами грима на лице, я входила в большой холл отеля «Савой», и очень часто именно в этот момент дамы в длинных платьях в сопровождении мужчин в смокингах мелкими шагами направлялись к ресторану. Все вокруг менялось, а они оставались все теми же в своем равнодушии.

У нас, во Франции, тоже грянули перемены, но я, конечно знала о них все. События 1958 года[3] я переживала по радио. Впрочем, рискую повториться и дать повод подумать о себе плохо — тогда я жила главным образом жизнью Элис Эйсгилл.

Дружба и взаимопонимание между Джеком Клейтоном и его группой росли все больше. Рабочий день на студии заканчивался так же, как и в Бретфорде. Мы все расставались с большой неохотой. Обычно день завершался в пивном баре, где мы ужинали, затем довольно рано отправлялись спать. Я уходила на съемку в половине шестого утра. Вечером горничные пылесосили коридоры, и мы перебрасывались с ними парой фраз, пока я ожидала лифт. Через какое-то время мне больше не надо было его ждать: мой приятель, ночной лифтер, точно знал, во сколько я уходила, и уже ждал меня в дверях кабины. Я жила на седьмом этаже, и пока мы ехали, он рассказывал о себе, обычно начиная с той фразы, на которой остановился накануне. Он вспоминал о Франции, о городке Армантьер, где в 1914—1918 годах служил пехотинцем. Поскольку рассказы его были насыщенными, а лифт шел довольно быстро, утренних поездок в течение трех месяцев едва хватило, чтобы рассказать все. Иногда лифтер все-таки интересовался, нравится ли мне моя работа. В отеле все у меня спрашивали, как идет работа, хотя на моем лице было написано, что хорошо.

Я была довольна, у меня был потрясающий режиссер, который без претензий, без криков и топанья ногами подводил нас к тому, чтобы мы сами делали именно то, чего он от нас хотел. А поскольку на просмотрах отснятого материала я убеждалась в справедливости и правоте его желаний, мне это доставляло большое удовольствие.

Наш продюсер был не какой-нибудь сквалыга, а человек, любящий кино и относящийся с уважением к людям, в нем работающим.

У меня был партнер, о котором мне наговорили черт-те что, но я с ним очень хорошо ладила.

По воскресеньям мне удавалось встречаться с друзьями со студии «Илинг» — Майклом Труменом и Гордоном Джексоном.

Монтан в перерыве съемок приезжал ко мне на уик-энд. Катрин жила в Отей, куда я звонила каждый день, чтобы убедиться, что она цела и невредима.

Наступили последние дни съемок. Самый последний был грустным. Как всегда. Возможно, чуть больше, чем всегда, потому что ни этот город, ни английский язык никогда больше нас не соединят.

Я уехала домой.

Когда меня спрашивали, где я была все это время, я отвечала: «Снималась в Лондоне». Мой ответ впечатления не производил. Все французы знали, что английского кино больше нет. Я робко возражала, что это не так, что, по-моему, мы сделали очень хороший фильм. Ответом было сдержанное молчание. В конце концов, у меня все еще продолжался пресловутый «откат волны». Было бы немилосердно окунать меня в воду с головой.

Как только я вернулась домой, я почувствовала, что Элис отдаляется от меня с каждым днем все больше. Некоторое время я еще продолжала причесываться, как она, носить блейзер, купленный в магазине готового платья у Симпсона. Потом я подстриглась и достала свои красивые костюмы от Гермеса. И в один прекрасный день поняла, что Элис окончательно ушла из моей жизни.

---

[2] «Рассерженные молодые люди» («Angry young man») — название группы английских писателей, в 50-е годы отразивших протест молодежи против конформизма, социального первенства (Дж.Уэйн, К.Эмис, Дж.Брейн, Дж.Осборн).

[3] Приход к власти Шарля де Голля, установление президентского правления.

Монтан решил дать серию концертов в «Этуаль», и я, естественно, снова стала его «групи». Был конец мая 1958 года. Музыканты поселились в Отей. В начале осени прошла генеральная репетиция. Почти два года спустя после «несвоевременной поездки» в СССР.

Немало воды утекло под мостами Сены за это время. Порывы искреннего или притворного гнева поутихли. Зрители обретали Монтана, Монтан обретал зрителей. Он пел старые, а также и новые песни. Из старых все, что пользовались успехом.

Кроме одной.

Монтан не мог больше искренне петь «На рассвете». В этой песне говорится о «мирах надежды». Теперь он абсолютно не знал, где могут быть эти миры.

Концерты в «Этуаль» шли шесть месяцев подряд.

Как-то в ноябре мне из Лондона позвонили Джимми Вулф и Джек Клейтон. «Путь наверх» выходил на экран. В моей жизни вновь появилась Элис Эйсгилл.

Я уложила в чемодан красивое платье и моих «странствующих» соболей и на двое суток покинула железобетонный подвал театра «Этуаль», чтобы вскоре вновь очутиться на мягкой ковровой дорожке отеля «Савой».

Обслуживающий персонал, лицезревший меня в течение трех месяцев в джинсах, со сценарием под мышкой, не мог скрыть своего восторга по поводу моего вечернего туалета, когда я ровно в половине восьмого спустилась в холл. Я шла на премьеру фильма, в котором снималась с нескрываемой радостью в течение всего лета. Это был в чем-то и их фильм. Все сказали мне: «Good luck!», и я села в «роллс-ройс», который Джимми взял напрокат. Машина, возможно, ввела в заблуждение клиентуру отеля, но никак не старшего швейцара, который, приподняв фуражку и распахнув дверь, прошептал: «Послушайте, миссис, как здорово у них все это сегодня получается! Good luck!»

Действительно, получилось здорово. Но главное — они, то есть все мы вместе, сделали очень хороший фильм. В ту полночь все работавшие над фильмом «Путь наверх» ощущали себя королями[4]. Пусть тот, кто не испытал подобных чувств в момент награждения, когда зал озаряется ярким светом, бросит в меня камень. Когда все сомнения, даже те, которые, по здравом размышлении, снова будут вас одолевать, вот так сметаются горячей поддержкой зрителей огромного зала, трудно расстаться с мыслью, что награду вы получили не зря.

В ту полночь, заслуженно или нет, все мы были королями и королевами. Мы снимали фильм с надеждой, что он понравится кому-то из наших друзей. И вдруг столько друзей, которые никогда ими не были, полюбили его. Меланхоликам, может, и будет не по себе. Но мы не были меланхоликами. Мы были чертовски рады.

На следующее утро буквально вся английская пресса воспевала достоинства фильма, называя его новой струей в английском кино. Персонал отеля, подобно Аргусу, стоял на страже печати, и все подсовывали мне под дверь вырезки из газет. Пассажи, относящиеся к Элис, были обведены красным карандашом. Джимми Вулф читал по телефону уже известные мне высказывания критиков, и я честно его слушала, не осмеливаясь признаться, что все это уже читала. Любопытно, что в статьях, которые читал он, всегда было нечто от меня ускользнувшее. То в начале, то в конце статьи, то есть на самом видном месте, мастер пера заявлял: «Такого мы не видели со времен Греты Гарбо». После третьей статьи до меня дошли его уловки... И я тоже прочла ему несколько фраз собственного сочинения о том, что он величайший продюсер со времен Ирвинга Талберга.

Клейтон звонил каждые четверть часа под разными фамилиями, все время меняя голос. Он просил интервью для газет, дающих советы или по разведению кур, или по выращиванию тропических растений в оранжереях. Это был юмор на уровне выпускников средней школы. У нас было полное право не принимать себя всерьез. Учитывая, с какой серьезностью отнеслась к нам английская пресса, мы просто не могли поступать иначе.

В состоянии этой дурацкой эйфории я в этот же вечер снова появилась в театре «Этуаль» как раз в тот момент, когда мой муж раскланивался перед зрителями после последней песни. Они кричали: «Еще!» А он-то и не подозревал, что полотенце ему протягивала «Грета Гарбо»...

Не подозревал он, да и никто во Франции. Успех фильма «Путь наверх» оставался успехом на островах Британии... до тех пор, пока фильм не эмигрировал и прочно не обосновался в Новом Свете. Джимми прислал мне вырезки из американских газет с их незнакомым сленгом: например, «Variety». Вы годами живете себе спокойно на площади Дофин, и вдруг однажды вам потребовалось расшифровать нечто напечатанное на клочке газетной бумаги. В прилагаемом письме вас уверяют, что этот клочок является бесценным документом. Вы читаете: «Room, Boffo!» и затем суммы в долларах. Поскольку вы ничего не знаете об обменном курсе, предшествующие цифрам слова кажутся вам мифическими... Вы начинаете расспрашивать знакомых американских друзей из «черных списков». Они вам переводят. Они за вас радуются, кроме того, им приятно читать родные слова, по которым они «соскучились» за время изгнания. Поэтому они с удовольствием и чувством национального достоинства посвящают вас в тайну написанного. После первого урока вы уже можете разбираться с текстом сами.

---

[4] День 6 января (Крещение) в Англии называется Праздником Королей. В этот день в пирог запекают бобовое или миндальное зернышко; того, кому попадается зернышко, ожидает удача или счастье.

«Room, Boffo!» означает триумф.

У Монтана, на авеню Ваграм, «Boffo» продолжался уже два месяца, когда в один прекрасный день к нему явился Норман Гранц и предложил выступить с концертами на Бродвее в начале осени 1959 года.

Норман Гранц был одним из немногих американских импресарио, которого знали во Франции. Он имел счастье представлять Эллу Фицджеральд, Оскара Питерсона, владельца зала «Верв-Рекор» и создателя «Джаз Филармоник». Мы с ним никогда не встречались, но в нашей дискотеке в Отей есть восхитительный альбом, который он издал в 1952 году. Еще за двадцать лет до моды на «ретро» ему пришла в голову мысль просить Фреда Астера заново записать мелодии и танцы из всех его фильмов. Он предоставил ему Оскара Питерсона и музыкантов из «Джаз Филармоник» в качестве аккомпаниаторов. И мы проводили многие часы, не только слушая музыку нашей юности, но и разглядывая фотографии и рисунки, сопровождаемые текстами. Это был настоящий альбом-ларец, сделанный со вкусом, умом и любовью. Наш экземпляр был пронумерован и подписан Фредом. Нам привез его из Америки Бом[5] в 1953 году.

Итак, в тот вечер в артистической уборной Норман Гранц был для нас прежде всего издателем альбома «История Астера», которым мы так гордились.

Норман Гранц был не всегда приветлив, часто резок, но в тот вечер он улыбался и говорил прямо. Он знает, что американцы неоднократно пытались заманить Монтана в Нью-Йорк, ему известно, что крупные кабаре безуспешно приглашали его принять участие в гала-концертах типа «Апрель в Париже», что Джин Келли в свое время пытался уговорить Ива сниматься в его фильме, знал даже о старой истории с Джеком Уорнером, о поездке в Восточную Европу, о Стокгольмском воззвании, о Розенбергах — словом, он знал о нас все.

Он приехал предложить Монтану выступить не в фешенебельном ночном кабаре или в гала-концерте для американских солдат. Он предложил нечто подобное тому, что Монтан делал в «Этуаль»: настоящий театр на Бродвее. Гранц сказал, что ему будет нетрудно получить визу. Времена изменились, говорил он, и он нам это докажет.

Норман Гранц, может, и не всегда приветлив, часто резок, но очень упрям.

И вот спустя несколько дней перед нами лежали анкеты с более чем двадцатью вопросами, на которые нас просили ответить положа руку на сердце.

Надо иметь колоссальную память, чтобы вспомнить все места, где вы могли побывать за последние двадцать лет, и все болезни, которыми вы не болели. Обладать большим чувством юмора, чтобы признаться, что вы не собираетесь никого убивать во время вашего пребывания в США. И быть не очень-то самолюбивым, чтобы согласиться ответить на вопрос: «Вы когда-нибудь занимались проституцией?»

А затем следовал вопрос 20-й: «Являетесь ли вы или являлись членом коммунистической партии или членом организации, которая могла заниматься деятельностью, схожей с деятельностью коммунистической партии?» Первая часть вопроса нас не касалась; вторая, напротив, самым непосредственным образом относилась к нам. И Движение за мир, и Всеобщая конфедерация труда отвечали на этот вопрос. За 20-м вопросом шел 21-й. Он был следующим: «Хорошо ли вы поняли смысл 20-го вопроса?» Мы поняли его отлично.

Эта заслуживающая внимания анкета была передана в консульский отдел посольства США. Я сделала дубликат, не пропустив ни одного ответа, на тот случай, если наши первые ответы не понравятся и нам придется заполнять анкеты заново.

Ответы не понравились. Через несколько дней нам позвонила молодая сотрудница консульства, атташе по культуре. Она с грустью в голосе сказала, что ей поручено сообщить нам, как глубоко удручен консул, он хочет видеть нас, чтобы объяснить, почему нам отказано в визах. И не могли бы мы прийти к нему?

Я успокоила ее. Попросила успокоить также и консула. Что же касается нашего посещения консульства... Спасибо, конечно, за любезное приглашение, но мы не считаем нужным идти выяснять причины, почему мы не едем. Тем не менее если консул хочет нас видеть, он может прийти к нам в любое время, не позднее второй половины дня, поскольку мой муж уходит в театр очень рано.

На следующий день они оба были у нас в «фургоне». По-моему, они нарушали дипломатический кодекс. Зато они были в полном согласии со своим кодексом совести.

Случилось так, что экзамен, на котором нас провалили, проходила также одна дама, бывшая любовница Лафона, шефа французского гестапо (любовница верная, поскольку она проживала в том же доме и на той же улице Лорисон). Так вот, эта дама моментально улетела в Штаты, получив постоянную визу.

Мы это знали, все это знали — и смеялись от души. Не смеялся лишь молодой американский консул, у которого жена была французская еврейка. Она, должно быть, обсуждала с мужем, чего стоят пункты анкеты, согласно которым он мог дать визу или отказать в таковой.

Он был обязан нам отказать, ссылаясь на наше прошлое. Я деликатно сказала, что мне, возможно, следовало подчеркнуть в анкете, что я во время войны работала в газете «Новые времена». Ему стало весело. Он мог ликовать, а мы, как и прежде, нисколько не огорчились. В конце концов мы же не рвались с концертами на Бродвей, эта заманчивая идея пришла в голову американцу, которому не понравились наши ответы... Что ж!

Из дальнейшей беседы вытекало, что если бы мы могли поклясться, что за прошедшие двадцать лет мы

---

[5] Жорж Бом — киножурналист, продюсер.

никогда не занимали какую-либо позицию по отношению к тем или иным событиям истории (а двадцать лет — это считая с 1938 года), консулу ничего не оставалось, как распространять свою анкету среди неодушевленных предметов или одноклеточных, а не среди людей.

Именно это он и намеревался нам высказать.

Норман Гранц — человек не всегда приветливый... часто резкий... очень упрямый... и очень гордый.

Норман Гранц решил быть первым, кто привезет Монтана в Нью-Йорк на открытие осеннего сезона 1959 года. В тот момент мы не были, как говорится, grata в отношении некоторых persona. Но мы очень скоро узнали, каким топливом обогревался американский гражданин Норман Гранц.

Отказ нам в визах он воспринял как личное оскорбление. Вдобавок к тому, что я сказала о нем, Норман Гранц был еще и обидчив.

Месье Бенасси, обучавший нас в средней школе английскому языку, отпечатал на ротаторе небольшую брошюрку под названием «Берегись друзей-предателей». Это был довольно короткий список слов, которые и на английском и на французском писались одинаково или почти одинаково, и при неосторожном употреблении какого-либо из этих слов вы невольно могли сказать то, чего вы не хотели, или, еще хуже, противоположное тому, что вы хотели сказать.

Слово «actually», бесспорно, занимало первое место среди этих слов. «Actually» означает «действительно», а совсем не «в это самое время»... «Susceptible» — это чувствительный, открытый, восприимчивый, нежный, а вовсе не тот, кто «сердится, злится», как это может показаться при буквальном переводе с французского.

Норман Гранц — один из очень немногих, к кому подходит и то, и другое значение этого слова. Он человек чувствительный, но он умеет и злиться. И он разозлился. «Мы еще посмотрим!» «Мы и не такое видели!» И это было правдой... Хорошо, что он сделал это заблаговременно: до того, как наступило 10 декабря 1958 года.

В тот день, в пять часов вечера, возле острова Сен погиб мой брат Ален, как погибли многие из тех, о жизни которых он снимал фильм «Смерть рыбаков с острова Сен».

Молодой полуеврей, крещенный в протестантской церкви пастором Эбельшольтом, чтобы иметь на руках соответствующий «документ», покоится теперь на приморском кладбище Острова вдов.

С той поры я твердо знаю, что когда я начну говорить о чем-то очень грустном или только о веселом, это всегда будет относиться к периоду до 10 или после 10 декабря 1958 года.

Эта дата стала рубежом.

Примерно в конце января Норман Гранц — он позавтракал в Стокгольме, пообедал в Риме, на полдник что-то перехватил в самолете компании «Бритиш Эйр Лайнз», а коктейль выпил в лайнере «Эр Франс», на котором он прилетел из Лондона как раз, чтобы успеть поужинать в Париже, в ресторанчике, где столик был заказан из Лозанны на без четверти двенадцать, — так вот, мистер Гранц сообщил, что мы можем снова заполнять наши анкеты.

Через четыре дня мы получили то, что было похоже на визы. Наши паспорта были проштампованы по всем правилам. Итак, нам было разрешено ступить на американский континент между 15 июля и 15 декабря 1959 года. Крупными красными буквами от руки было написано: «одноразовый»; от руки, мелко, синими был выведен ряд цифр и букв в скобках, похожий на уравнение, фармацевтическую формулу, фрагмент текста, начертанного на обелиске у площади Согласия, вид сбоку.

Ни Монтан ни я не были ни Эйнштейном, ни Луи Пастером, ни Шампольоном[6]. Норман сказал, что это waver. Очень красивое слово. «To wave» означает подавать знак, обычно — флажком или платком. «Идите, идите... Мы вам рады!.. Наконец-то вы приехали... Мы давно ждем вас здесь. Добро пожаловать! Добро пожаловать!»

Поскольку цифры и буквы мне понравились, я не просила объяснить мне, что они означают.

Совсем недавно (а если честно, час назад) я с интересом заглянула в англо-французский словарь...

«Waver» — шататься, дрожать, подрагивать, колебаться, плавать, быть нерешительным. И далее: «Waver» — разрешить.

Ну а Норман, который завтра к концу дня должен был быть в Монреале, а около шести вечера в Лос-Анджелесе, составил с Жаком Канетти протокол ассоциации, согласно которому они становились продюсерами спектакля под названием «Вечер с Ивом Монтаном». Премьера была назначена на вторую половину сентября 1959 года. Она состоится в Нью-Йорке (штат Нью-Йорк) в театре на Бродвее, вместимость которого, акустика, а также репутация должны быть первоклассными.

Норман улыбался. Его брови, за кончиками которых он ухаживал, как другие ухаживают за своими усами, занимали пол-лица. А сам он был похож на Тараса Бульбу. Внезапно ему пришла в голову мысль, что, сделав пересадку в Женеве, он еще успеет самолетом «Эр Франс» долететь до Монреаля. Норман любил летать на самолетах этой компании. Для него это означало жить на французский манер и есть французскую пищу. Норман (не всегда приветливый, часто резкий, очень упрямый, гордый, чувствительный, великодушный, обидчивый) ко всему прочему был еще и гурманом.

---

[6] Жан-Франсуа Шампольон (1790—1832) — французский египтолог; он первый в 1824 году расшифровал египетские иероглифы.

Расставаясь с нами в тот вечер, он сообщил мне последние новости об Элис Эйсгилл. В «Variety» мы были уже не «Boffo», мы стали «Whaaaam»! Пришлось снова проконсультироваться у лингвистов из «черного списка», чтобы понять, что дело становится серьезным. «Room Whaam!» — подумать только!..

Был конец февраля. Нино и Мариз демонтировали занавес из серого тюля, сошедший с колосников театра «Этуаль», и в марте «квадрилья», «групи» и Жак Канетти приземлились в Тель-Авиве.

Внизу нас ждала толпа фотографов. Один из них с таким усердием размахивал руками и улыбался во весь рот, что забыл про аппарат, висевший у него на шее, в то время как его собратья, пока мы спускались с трапа, увековечивали нас, снимая в наиболее выигрышных ракурсах на фоне самолета компании «Эль Аль». Это был тот самый рыжий фотограф, он ничуть не изменился. Однако под палящими лучами солнца его волосы приобрели медный отлив. Мальчика он с собой не привез, зато привез снимки, сделанные в Вильнюсе.

На следующий день он пришел к нам в отель «Дан». На только что выученном английском и пока еще не забытом идише он поведал нам то, что пытался рассказать нам тогда, в аэропорту, здание которого напоминало дом Толстого. Тогда он очень надеялся, что наши транзиты через Вильнюс помогут ему уехать из страны. В конце концов ему удалось уехать из родной Литвы через Варшаву. Он с семьей проехал через Францию, успешно добрался до Марселя, нашел нужный ему корабль и наконец высадился на земле обетованной, гражданином которой он теперь и являлся.

Он не любил Сталина, но признавал, что во время войны в неоккупированных районах, куда были переселены евреи, открытый антисемитизм карался тюремным заключением.

Он не любил послесталинское время за антисемитизм; с его проявлением евреи ежедневно сталкивались на улицах Вильнюса, хотя формально антисемитизм был уголовно наказуем.

Теперь он стал задумываться, сможет ли он действительно полюбить свою новую родину.

Он не был грустным. Он был чудной... Очень возможно, что в один прекрасный день мы снова встретим его у трапа самолета в другом месте.

В Израиле мы не были с 1952 года. Однако в Тель-Авиве, уже в 1959 году, нас посетила несколько необычная группа людей из пяти человек; все пятеро — социалисты, приехавшие из соцстран, как и наш приятель из Вильнюса, но у них был более грустный вид. Они хотели обратить наше внимание на положение, уготованное палестинцам. Они имели в виду лагеря...

В Тель-Авиве, у посла Франции месье Жильбера, не поленившегося выучить иврит, на обеде мы встретили Бен-Гуриона[7] и мадам Бен-Гурион. Мадам Бен-Гурион оказалась великолепнейшим образцом того, кого в народе называют «Идиш Мамма». Накануне она слушала Монтана, и хотя он не был евреем, он ей чрезвычайно понравился. Насчет меня она колебалась. Она меня рассматривала, оценивала, взвешивала. То, что я наполовину еврейка, было совсем не в мою пользу. Поди знай, был ли мой отец действительно моим отцом. Мадам Бен-Гурион хранила молчание, но после сыра у нее вдруг появилось желание пообщаться со мной. С потрясающим русско-польским акцентом она вдруг спросила меня по-английски: «А вы какая актриса, хорошая или плохая?»

Я уже собиралась было дать какой-нибудь уклончивый ответ, когда Бен-Гурион, проводя обеими руками по волосам, сказал: «Мамма, Мамма, please... прошу тебя. Я уверен, что она очень хорошая актриса». — «А ты откуда знаешь?» — спросила она.

Я пыталась избежать анекдотической ситуации. Не получилось. Хотя что уж говорить о двух дипломатических неофитах, мало знакомых с правилами протокола!..

Мы побывали в кибуце, находившемся в восьмидесяти километрах от Тель-Авива. Это был небогатый кибуц. Есть и богатые. А этот был бедный. Двое мужчин приехали за нами в старом джипе. Они позвонили нам заранее. Знали, что у Монтана перерыв в работе. Они пригласили нас просто пообедать. Не будет ни прессы, ни радио, ни телевидения. В кибуце говорили по-французски, там жили марокканские евреи.

Мы приехали в тот момент, когда дети, проведя час с родителями, отдохнувшие, умытые, беззаботные, направлялись каждый в свой кибуц. Дети много смеялись. Не верилось, что кто-то принуждал их быть веселыми ради знаменитых артистов. Один семилетний молодой человек решил преподнести мне подарок — пингвина из камня, на котором он черной краской дорисовал все, чего камню не хватало: по форме он был точно похож на пингвина. Дети были смелыми, свободными, счастливыми.

Родители смеялись меньше. Они были серьезными, умными, не расточали елей и не проявляли признаков расизма. Они приехали в Израиль, потому что им надоело быть неполноценными французами (ведь они евреи) и надоело считаться офранцузившимися евреями среди арабов. Они все очень хорошо понимали. Они были умными.

Мы вошли в некое подобие общественной столовой. Им было приятно бывать там. После обеда они танцевали. Звучала чисто славянская музыка. У них были лица итальянцев, арабов, испанцев. В ладоши они хлопали, как это делают казаки. И Монтан танцевал с ними хору[8], будто всю жизнь только это и делал.

---

[7] Давид Бен-Гурион — в то время премьер-министр Израиля.

[8] Хора — еврейский народный танец.

Двое парней в комбинезонах отвезли нас в Тель-Авив. Они проделали восемьдесят километров, чтобы приехать за нами; восемьдесят, чтобы привезти нас в кибуц, и восемьдесят же, чтобы отвезти обратно. Им предстояло проделать еще восемьдесят, чтобы вновь вернуться к себе.

Перед входом в отель мы предложили им чего-нибудь выпить. «Охотно, чашечку кофе», — сказали они. Швейцар в ливрее с галунами, стоявший на вахте у дверей ночного бара, расположенного в подвале отеля «Дан», смерил их таким взглядом, будто перенял его у парижского швейцара ресторана «Крийон». Комбинезоны ему не понравились. Монтан заметил, что без вот таких людей в комбинезонах, вероятнее всего, не было бы государства Израиль. Наши друзья пошли с нами пить кофе. Швейцар заулыбался, обитатели кибуца пили с нами кофе, соприкоснувшись на короткий момент с миром, в котором они не были с давних пор, поскольку сделали все, чтобы не знать, что этот мир еще существует.

В Тель-Авиве, Иерусалиме и Хайфе мы встречались с молодежью из организации «Сабрас». Они рассказывали нам о последних приехавших иммигрантах пятидесятых годов, так называемых «мыльных евреях». Это прозвище получили оставшиеся из числа тех, кто покорно сносили облавы и депортацию, чтобы в конце концов оказаться там, где их тощие тела превращали в куски мыла, выставленные позднее в музеях концлагерей, музеях преступлений, совершенных нацистами.

«Меашарим» находился в Иерусалиме — это гетто для православных евреев. Я слышала, как старая бакалейщица, торговавшая также шнурками и мешочками святой земли, предназначенными специально для американских туристов, бормотала на идише, что Гитлер был прав: еврейский народ очень много грешил в неверии и за это поплатился!

По дороге в Иерусалим мы подсадили голосовавшего молодого красавца, который в первые четверть часа не произнес ни слова, а потом полтора часа рассказывал о своей жизни. Он американец; в 1945 году был среди тех, кто освобождал лагерь Берген-Бельсен[9]. После демобилизации вернулся к отцу с матерью в Нью-Йорк. Через неделю после возвращения в родные края он уехал в Израиль, на землю обетованную, которую стал обрабатывать, поливать и защищать.

В 1952 году к нам часто приходили представители еврейских организаций, и все они что-нибудь рассказывали. Те, кто был возрастом посолиднее, рассказывали, напевая что-то славянское. Помоложе чеканили слова, как германцы. У молодых был польский акцент, акцент алжирских французов, венгерский, английский, румынский, болгарский, бельгийский или парижский. Говорили, разумеется, и на иврите. Некоторые выучили его очень давно, это были «пионеры» — самые первые переселенцы. Другие только начинали его изучать. Новые приезжие только принимались. Но для всех них первыми словами, словами детства, были не еврейские слова.

И музыка: колыбельные, считалка, заболтанные мелодии, глупые припевы или восхитительные куплеты — все запечатлелось в их сознании, когда они были детьми...

Для кого-то это была «Калитка», для других — Зигфрид или колыбельная Моцарта; а может быть, танго из «Трехгрошовой оперы»; «Мрачное воскресенье» в оригинальной венгерской версии, «Чай на двоих», «Твоя рука в моей руке», «Овечка на прогулке», голоса девочек, поющих Прокофьева, отрывки из Бартока, «Париж — король мира»... Какие-то «плюм, плюм, тра-ля-ля», «Молодая гвардия», «Пасторальная симфония», «Мощеные улочки» или «Интернационал» и «Дойчланд юбер аллес»...

Для Монтана петь перед всеми этими людьми было все равно что петь одновременно в десяти городах Европы...

Пребывание в Тель-Авиве глупо совпало с моим тридцативосьмилетием; более того: на следующий день мне позвонили из Лондона и сообщили, что Элис Эйсгилл победила. Я была названа лучшей англоязычной актрисой года.

А несколько недель спустя в Канне за исполнение роли Элис Эйсгилл я получила из рук министра культуры Андре Мальро «Золотую пальмовую ветвь». И я сказала ему: «Thank you».

Во Франции фильм «Путь наверх» не имел такого же коммерческого успеха, как в англосаксонских странах. Север Англии, с его предрассудками, проблесками перемен, воспоминаниями о бомбардировках, разговорами о пиетете к тому, кто занимает более высокое положение в обществе; героиня фильма — чуть претенциозная, весьма ограниченная женщина, до поры до времени полностью подчиненная мужу, владельцу шерстяной фабрики, — все это мало волновало французов.

В Лондоне же и Нью-Йорке «Путь наверх» сокрушил все табу. В Париже любовники в постели ни у кого не могли вызвать удивления. Судьба немолодой женщины, переживающей последнюю несчастливую любовь к молодому карьеристу, не поразила французов своей смелостью.

Я уже говорила о том, как отнеслись критики к фильму после Каннского фестиваля. Никто не возражал против присуждения мне премии за исполнение женской роли, но мне было немного грустно, что сам фильм не был воспринят так же восторженно.

(Несколько дней назад, в Отей, я попросила Монтана и Криса Маркера зарядить для меня аппарат с

---

[9] Берген-Бельсен — концлагерь на севере Германии (неподалеку от Ганновера), созданный немцами в 1945 году.

шестнадцатимиллиметровой копией фильма «Путь наверх», сама я не умею этого делать. Мне хотелось узнать, как смотрится восемнадцать лет спустя фильм, который мы все так любили.

Ни мой муж, ни друг детства не проявили должной дипломатии или даже светской вежливости. Просить их посмотреть фильм с вашим участием было делом весьма рискованным. Уже на первой части просмотр был сопровожден комментарием: «Тебе действительно хочется смотреть дальше?» Хотя на подобных просмотрах все случается по-разному. Бывает, что я довольно лицемерно прошу моих зрителей уйти, если им скучно смотреть то, что мне интересно; в конце концов они могут оставить меня одну — я не обижусь. Позову, когда нужно будет менять часть. Так часто и случается. Они ловко высчитывают, когда часть подходит к концу, и появляются без моего зова. Как опытные механики, молча, без тени эмоций, быстрыми и точными движениями они перезаряжают аппарат, посылающий изображение на небольшой белый квадрат экрана.

Бывает и так, что они остаются, хотя я и прошу их уйти. Тогда, если фильм им не нравится, они начинают вполголоса, ни к кому не обращаясь, комментировать или же, если нравится, сидят тихо, смеются, когда смешно, либо говорят: «Подумай, а ведь это и сейчас здорово».

На прошлой неделе оба моих свидетеля укрепили во мне мое первоначальное мнение: когда-то давно я снималась в фильме, который был, есть и навсегда останется очень хорошим фильмом...)

Вечером, при вручении премий в Канне (к тому времени прошло уже полгода со дня гибели моего брата), когда церемония подходила к концу, фотографы — они много снимали меня и Андре Мальро в момент вручения мне «Золотой пальмовой ветви» — без видимой причины вдруг сгруппировались вокруг меня. Кто-то поднялся и объявил, что молодому кинематографисту Алену Каминкеру, погибшему во время съемок, присуждается посмертная награда. Вспышки блицев сверкнули как раз в тот момент, когда у меня дрогнуло сердце. Именно эти фотографии и появились в большинстве газет и журналов с подписью: «Обезумевшая от радости, она не могла сдержать волнения, когда ей объявили о присуждении премии за лучшее исполнение женской роли».

«Пари-матч» прислал ко мне тогда очень милого молодого человека; он фотографировал меня в саду Коломб часов пять. В результате вышел специальный номер, посвященный Каннскому фестивалю и моему награждению. «Пари-матч» совершил издательское чудо: там не было этой подписи, которую дали все остальные. Его же фотографии я не видела. Если у этого молодого человека сохранились негативы, мне было бы приятно показать фотографии моему внуку. Бенжамену. Бабушка-блондинка, снятая в саду, может быть, повеселит его...

Теперь нам оставалось только приготовиться к отъезду в Нью-Йорк. Мы поделили обязанности между собою поровну. Монтан репетировал с музыкантами и, не отрываясь, работал над текстами, написанными по-английски нашими друзьями из «черного списка»; эти тексты должны были служить вступлением к песням, которые Монтан будет петь по-французски, что было особенно важно для песен-скетчей, состоявших из трех небольших актов. Монтан учил их наизусть, репетировал, записывал на пленку, писал на клочках бумаги, на грифельной доске. Он пользовался разными чернилами, выделяя те слова, где требовался акцент или резкий переход на фонетику, отчего тексты на клочках бумаги и грифельных досках становились похожими на таиландские поэмы или бретонские молитвы. Все это отнимало у него много времени, и не без основания: тогда он еще не понимал ни слова по-английски.

Я тоже была занята по горло. Примеряла красивые платья у Лавена, костюмы от Гермеса и красивую обувь у месье Капобьянко, на полномера больше. Он нашел, что я сейчас гораздо веселее, чем перед поездкой в Россию, когда я покупала меховые сапоги. Со слов элегантных американок он знал, что в Нью-Йорке из-за влажности отекают ноги. Словом, забот у меня было достаточно.

Отъезд был предусмотрен на сентябрь. В июле Монтан решил сделать турне по курортам, чтобы поддержать форму. Это был настоящий «Тур де Франс», начавшийся в Ницце и завершившийся в Довиле. Помню, как в Биаррице Лорен Бэкэл назначила нам свидание в Нью-Йорке... это было весьма эффектно. В Ла-Боль (департамент Нижняя Луара) Пуаре и Серро[10] писали новые скетчи. Туда же мне из Нью-Йорка позвонил некий Эд Марроу по поводу передачи «Смелл Уорлд», обещая все объяснить, когда мы приедем в Америку. В Сен-Мало пианино не было настроено, потому что кюре не любил Монтана. Он запретил настройщику ремонтировать инструмент, отсыревший из-за влажности, что было очень вредно для струн.

Шел июль 1959 года, пляжи Атлантики и Ла-Манша сохранили трогательные приметы моего детства. На побережье было много замков, выстроенных из песка; подростки разъезжали на велосипедах, как и во времена Сен-Жильдас. «Восстановление мира» в Алжире начинало принимать странный оборот. Как ни стыдно об этом говорить, но мы, известные поборники справедливости, конечно, всегда думали об этом, хотя, возможно, не так много, как может показаться со стороны (при нашей-то репутации). В июле 1959 года мы думали главным образом о себе. О том, что с нами было и что нас ожидало.

---

[10] Лорен Бэкэл, Мишель Серро, Жан Пуаре — соответственно: американская киноактриса, французский актер (мюзик-холл, кино, радио), известный французский актер кино и театра.

Вот тогда-то и произошел небольшой инцидент, призвавший нас к порядку. К тому времени «Тур де Франс» закончился, мы пересекли границу и добрались до Остенде[11].

Пока Монтан устанавливал в театре свет, я прогуливалась по улицам. И вдруг увидела в витрине книгу Анри Аллега «Вопрос, вопрос, вопрос»; ее экземплярами была завалена вся витрина. Конечно, мы были на отдыхе, что было понятно; тем не менее мы не могли не возмущаться действиями французского правительства, отправившего эту книгу под нож. В ней автор рассказывал о пытках, которые применяла французская армия в Алжире.

На какой-то момент я подумала, что уничтожение книги приостановлено, потом вспомнила, что я не во Франции.

Владелец был немолод; у него было лицо собственника, а не книготорговца. Я попросила три экземпляра «Вопроса». Он пристально посмотрел на меня, качнул головой: «Вы хорошо делаете, что покупаете три, ведь вы приехали из страны, где больше нельзя читать книги». Он сказал это без дружеского подмигивания, сказал с полным презрением и сильно сдерживаемым гневом. И, протягивая мне сдачу, добавил: «А помимо того, что вы покупаете книги, что вы делаете?» Я прошептала: «Все понемногу». Он не сказал мне: «До свидания, мадам», полностью проигнорировал мой уход и вернулся к своей книге, которую читал до моего появления.

Я очутилась на тротуаре чужого города, где со мной впервые в жизни только что говорили так, как я могла говорить с другими. Это было ново. Не скажу, что приятно. Но это было мне на пользу.

Мы прочли «Вопрос». Отдали все три книги друзьям, чтобы они затем передали следующим. Я знаю людей, печатавших на ротаторе отрывки из книги. Этого было мало, но все же лучше, чем ничего.

Отъезд приближался. Мы снова сосредоточились на себе, что было вполне естественно. (Владелец книжного магазина из Остенде тем не менее не выходил у меня из головы; ниже я скажу, почему.) Естественно — потому, что мы знали, что едем в город, где судьбы решаются за один вечер.

Катрин была во все посвящена. Она знала, что если первый концерт пройдет с успехом, она приедет к нам в Америку. Знала и то, что в случае провала родители вернутся домой не позднее чем через двое суток.

Не раз бывало, что и талантливые, и те, кто считал себя таковыми, и те, кто имел успех повсюду, проваливались на Бродвее. По этому поводу было множество анекдотов. Все фотографировались перед вылетом на фоне самолета, что для авиационной компании было рекламой, но лишь немногих после провала встречали с цветами.

Мы думали об этом, глупо размахивая руками на трапе самолета. «До свиданья, Париж; здравствуй, Нью-Йорк» — будет гласить подпись под фотографией, чей текст оставался неизменным вплоть до запятой со дня отъезда в Гавр Сары Бернар.

Смешно, до какой степени отъезд в Америку, вернее в Нью-Йорк, до сих пор по старинке носит символический характер.

Во всяком случае, для творческих людей.

Возможно, из-за риска. Риска провала.

Вот в таком состоянии духа мы тоже махали на прощанье руками, что сотни раз до нас делали наши предшественники. Тогда еще я не была уверена, что в какой-нибудь газете не появится заголовок: «Мы покорим Нью-Йорк!»

Продолжение следует

Перевод с французского Надежды Нечаевой

---

[11] Остенде — город в Бельгии на побережье Северного моря.

Вся «оскаровская» рать

ЛУЧШИЕ АКТРИСЫ ВО ВТОРОПЛАНОВЫХ РОЛЯХ

За 1936 год — Гейл Сондергард, «Энтони Несчастный» (Anthony Adverse).
Номинанты — Элис Брейди, «Мой Годфри» (My Man Godfrey); Бьюла Бонди, «Прекрасная потаскушка» (The Gorgeous Hussy); Бонита Грэнвилл, «Эти трое» (These Three); Мария Успенская, «Додсворт» (Dodsworth).

За 1937 год — Элис Брейди, «В старом Чикаго» (In Old Chicago).
Номинанты — Андреа Лидс, «Выход на сцену» (Stage Door); Энн Шерли, «Стелла Даллас» (Stella Dallas); Клер Тревор, «Тупик» (Dead End); Мэй Уитти, «Ночь должна наступить» (Night Must Fall).

За 1938 год — Фэй Бейнтер, «Иезавель» (Jezebel).
Номинанты — Бьюла Бонди, «Сердца человеческие» (Of Human Hearts); Билли Берк, «И счастливо мы живем» (Merrily We Live); Спринг Байингтон, «С собой не унесешь» (You Can't Take It with You); Милица Корьюс, «Большой вальс» (The Great Waltz).

За 1939 год — Оливия Де Хэвилленд, «Унесенные ветром» (Gone with the Wind).
Номинанты — Джеральдин Фитцджеральд, «Грозовой перевал» (Wuthering Heights), Великобритания, 1938; Хэтти Макдэниел, «Унесенные ветром» (Gone with the Wind); Эдна Мей Оливер, «Барабаны в долине Могавк» (Drums Along the Mohawk); Мария Успенская, «Любовный роман» (Love Affair).

За 1940 год — Джейн Даруэлл, «Гроздья гнева» (The Grapes of Wrath).
Номинанты — Джудит Андерсон, «Ребекка» (Rebecca); Рут Хасси, «Филадельфийская история» (The Philadelphia Story); Барбара О'Нил, «Все это и небо в придачу» (All This and Heaven Too); Марджори Рэмбо, «Путь наслаждений» (The Primrose Path).

За 1941 год — Мэри Астор, «Большая ложь» (The Great Lie).
Номинанты — Сара Олгуд, «Как зелена была моя долина» (How Green Was My Valley); Патриция Коллиндж и Тереза Райт, «Лисички» (The Little Foxes); Маргарет Уичерли, «Сержант Йорк» (Sergeant York).

За 1942 год — Тереза Райт, «Миссис Минивер» (Mrs. Miniver).
Номинанты — Глэдис Купер, «Теперь путешественница» (Now, Voyager); Агнес Мурхед, «Великолепные Эмберсоны» (The Magnificent Ambersons); Сьюзен Питерс, «Плоды случайности» (Random Harvest); Мей Уитти, «Миссис Минивер» (Mrs. Miniver).

За 1943 год — Катина Паксиноу, «По ком звонит колокол» (For Whom the Bell Tolls).
Номинанты — Глэдис Купер и Энн Ривер, «Песнь о Бернадетт» (The Song of Bernadette); Полетт Годдар, «И с гордостью мы приветствуем!» (So Proudly We Heil!); Люсил Уотсон, «Дозор на Рейне» (Watch on the Rhine).

За 1944 год — Этел Бэрримор, «Одно лишь одинокое сердце» (None But the Lonely Heart).
Номинанты — Дженнифер Джонс, «С тех пор как ты ушел» (Since You Went Away); Анджела Лэнзбери, «Газовый свет» (Gaslight); Элин Макмэон, «Драконово семя» (Dragon Seed); Агнес Мурхед, «Миссис Паркингтон» (Mrs. Parkington).

За 1945 год — Энн Ривер, «Национальный приз» (National Velvet).
Номинанты — Ив Арден и Энн Блит, «Милдред Пирс» (Mildred Pierce); Джоан Лорринг, «Молодо-зелено» (The Corn Is Green); Анджела Лэнзбери, «Портрет Дориана Грея» (The Picture of Dorian Gray).

За 1946 год — Энн Бакстер, «Лезвие бритвы» (Razor's Edge).
Номинанты — Этел Бэрримор, «Спиральная лестница» (The Spiral Staircase); Лилиан Гиш, «Дуэль на солнце» (Duel in the Sun); Флора Робсон, «Саратогская линия» (Saratoga Trunk); Гейл Сондергард, «Анна и король Сиама» (Anna and the King of Siam).

За 1947 год — Силест Холм, «Джентльменское соглашение» (Gentleman's Agreement).
Номинанты — Этел Бэрримор, «Дело Парадайн» (The Paradine Case); Глория Грэм, «Перекрестный огонь» (Crossfire); Марджори Мейн, «Яйцо и я» (The Egg and I); Энн Ривер, «Джентльменское соглашение» (Gentleman's Agreement).

За 1948 год — Клер Тревор, «Ки Ларго» (Key Largo).
Номинанты — Барбара Бел Геддес и Эллен Корби, «Я помню, мама» (I Remember Mama); Агнес Мурхед, «Джонни Белинда» (Johnny Belinda); Джин Симмонс, «Гамлет» (Hamlet), Великобритания.

За 1949 год — Мерседес Маккембридж, «Вся королевская рать» (All the King's Men).

Номинанты — Этел Бэрримор и Этел Уотерс, «Пинки» (Pinky); Силест Холм и Эльза Ланчестер, «Иди в свое стойло» (Come to the Stable).

За 1950 год — Джозефин Халл, «Харви» (Harvey).
Номинанты — Хоуп Эмерсон, «Заключенная» (Caged); Силест Холм и Телма Риттер, «Все о Еве» (All about Eve); Нэнси Олсон, «Сансет бульвар» (Sunset Boulevard).

За 1951 год — Ким Хантер, «Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire).
Номинанты — Джоан Блонделл, «Голубая вуаль» (The Blue Veil); Милдред Даннок, «Смерть коммивояжера» (Death of a Salesman); Ли Грант, «Детективная история» (Detective Story); Телма Риттер, «Брачный сезон» (The Mating Season).

За 1952 год — Глория Грэм, «Плохой и прекрасная» (The Bad and the Beautiful).
Номинанты — Джин Хаген, «Поющий под дождем» (Singin' in the Rain); Колетт Маршан, «Мулен-Руж» (Moulin Rouge); Терри Мур, «Вернись, маленькая Шеба» (Come Back, Little Sheba); Телма Риттер, «С песней в сердце» (With a Song in My Heart).

За 1953 год — Донна Рид, «Отныне и во веки веков» (From Here to Eternity).
Номинанты — Грейс Келли, «Могамбо» (Mogambo); Джералдин Пейдж, «Хондо» (Hondo); Марджори Рэмбо, «Песнь факела», (Torch Song); Тельма Риттер, «Попутчик с Саут-стрит» (Pickup on South Street).

За 1954 год — Ева Мэри Сейнт, «В порту» (On the Waterfront).
Номинанты — Нина Фок, «Административная власть» (Executive Suite); Кэти Хурадо, «Сломанное копье» (Broken Lance); Джэн Стерлинг и Клер Тревор, «Выше всех и сильнее» (The High and the Mighty).

За 1955 год — Джо Вэн Флит, «К востоку от рая» (East of Eden).
Номинанты — Бетси Блер, «Ма́рти» (Marty); Пегги Ли, «Блюз Пита Келли» (Pete Kelly's Blues); Мариза Паван, «Татуированная роза» (The Rose Tattoo); Натали Вуд, «Бунтовщик без причины» (Rebel without a Cause).

За 1956 год — Дороти Мэлоун, «Обо всем расскажет ветер» (Written on the Wind).
Номинанты — Милдред Даннок, «Куколка» (Baby Doll); Эйлин Хекарт и Пэтти Маккормэк, «Дурное семя» (The Bad Seed); Мерседес Маккембридж, «Гигант» (Giant).

За 1957 год — Миеси Умэки, «Сайонара» (Sayonara).
Номинанты — Кэролин Джонс, «Холостяцкая вечеринка» (The Bachelor Party); Эльза Ланчестер, «Свидетель обвинения» (Witness for the Prosecution); Хоуп Лэнг и Дайэн Варси, «Пейтон Плейс» (Peyton Place).

За 1958 год — Уэнди Хиллер, «За отдельными столиками» (Separate Tables).
Номинанты — Пегги Кэсс, «Тетушка Мейм» (Auntie Mame); Марта Хайер, «Как поток» (Some Came Running); Морин Стейплтон, «Одинокие сердца» (Lonelyhearts); Кэра Уильямс, «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью», The Defiant Ones).

За 1959 год — Шелли Уинтерс, «Дневник Анны Франк» (The Diary of Anne Frank).
Номинанты — Хермайони Бэддли, «Комната наверху» («Путь в высшее общество», Room at the Top), Великобритания, 1958; Сьюзен Конер и Хуанита Мур, «Имитация жизни» (Imitation of Life); Телма Риттер, «Разговор на подушке» (Pillow Talk).

За 1960 год — Шерли Джонс, «Элмер Гантри» (Elmer Gantry).
Номинанты — Глинис Джонс, «Люди заката» (The Sundowners); Шерли Найт, «Темнота на лестнице наверху» (The Dark at the Top of the Stairs); Джанет Ли, «Психоз» (Psycho); Мэри Эри, «Сыновья и любовники» (Sons and Lovers), Великобритания.

За 1961 год — Рита Морено, «Вестсайдская история» (West Side Story).
Номинанты — Фэй Бейнтер, «Детский час» (The Children's Hour); Джуди Гарленд, «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg); Лотте Ленья, «Римская весна миссис Стоун» (The Roman Spring of Mrs. Stone); Уна Меркел, «Лето и дым» (Summer and Smoke).

За 1962 год — Пэтти Дьюк, «Сотворившая чудо» (The Miracle Worker).
Номинанты — Мэри Бэдэм, «Убить пересмешника» (To Kill a Mockingbird); Ширли Найт, «Сладкоголосая птица юности» (Sweet Bird of Youth); Анджела Лэнзбери, «Маньчжурский кандидат» (The Manchurian Candidate); Телма Риттер, «Любитель птиц из Алькатраса» (Birdman of Alcatraz).

За 1963 год — Маргарет Резерфорд, «Очень важные персоны» (The V.I.P.s), Великобритания.
Номинанты — Дайэн Чиленто, Эдит Эванс и Джойс Редмен, «Том Джонс» (Tom Jones), Великобритания; Лилия Скала, «Полевые лилии» (Lilies of the Field).

За 1964 год — Лила Кедрова, «Грек Зорба» (Zorba the Greek).
Номинанты — Глэдис Купер, «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady); Эдит Эванс, «Меловой сад» (The Chalk Garden); Грейсон Холл, «Ночь игуаны» (The Night of the Iguana); Агнес Мурхед, «Тише, тише, милая Шарлотта» (Hush...Hush, Sweet Charlotte).

За 1965 год — Шелли Уинтерс, «Клочок синевы» (A Patch of Blue).
Номинанты — Рут Гордон, «Внутренний мир Дейзи Кловер» (Inside Daisy Clover); Джойс Редмен и Мэгги Смит, «Отелло» (Othello), Великобритания; Пегги Вуд, «Звуки музыки» (The Sound of Music).

За 1966 год — Сэнди Деннис, «Кто боится Вирджинии Вулф?» (Who's Afraid of Virginia Woolf?).
Номинанты — Уэнди Хиллер, «Человек на все времена» (A Man for All Seasons), Великобритания; Джослин Лагард, «Гавайи» (Hawaii); Вивьен Мерчант, «Элфи» (Alfie), Великобритания; Джералдин Пейдж, «Ты теперь большой мальчик» (You're a Big Boy Now).

За 1967 год — Эстелл Парсонс, «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde).
Номинанты — Кэрол Чэннинг, «Вполне современная Милли» (Thoroughly Modern Millie); Милдред Нэтуик, «Босиком в парке» (Barefoot in the Park); Биа Ричардс, «Угадай, кто придет к обеду» (Guess Who's Coming to Dinner); Кэтрин Росс, «Выпускник» (The Graduate).

За 1968 год — Рут Гордон, «Ребенок Розмари» (Rosemary's Baby).
Номинанты — Линн Карлин, «Лица» (Faces); Сондра Локк, «Сердце — одинокий охотник» (The Heart Is a Lonely Hunter); Кей Медфорд, «Смешная девчонка» (Funny Girl); Эстелл Парсонс, «Рейчел, Рейчел» (Rachel, Rachel).

За 1969 год — Голди Хоун, «Цветок кактуса» (Cactus Flower).
Номинанты — Кэтрин Бернс, «Последнее лето» (Last Summer); Дайэн Кэннон, «Боб и Кэрол и Тед и Элис» (Bob & Carol & Ted & Alice); Сильвия Майлс, «Полуночный ковбой» (Midnight Cowboy); Сюзанна Йорк, «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (They Shoot Horses, Don't They?).

За 1970 год — Хелен Хейз, «Аэропорт» (Airport).
Номинанты — Карен Блэк, «Пять легких пьес» (Five Easy Pieces); Ли Грант, «Домовладелец» (The Landlord); Сэлли Келлермен, «MASH»; Морин Стейплтон, «Аэропорт» (Airport).

За 1971 год — Клорис Личмен, «Последний киносеанс» (The Last Picture Show).
Номинанты — Эллен Берстин, «Последний киносеанс» (The Last Picture Show); Барбара Хэррис, «Кто такой Хэрри Келлермен и почему он говорит такие ужасные вещи обо мне?» (Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things about Me?); Маргарет Лейтон, «Посредник» (The Go-Between), Великобритания; Энн-Маргрет, «Познание плоти» (Carnal Knowledge).

За 1972 год — Эйлин Хекарт, «Бабочки на свободе» (Butterflies Are Free).
Номинанты — Джинни Берлин, «Разбивающий сердца» (The Heartbreak Kid); Джералдин Пейдж, «Пит и Тилли» (Pete 'n' Tillie); Сьюзен Тиррелл, «Жирный город» (Fat City); Шелли Уинтерс, «Приключение «Посейдона» (The Poseidon Adventure).

За 1973 год — Татум О'Нил, «Бумажная луна» (Paper Moon).
Номинанты — Линда Блэр, «Изгоняющий дьявола» (The Exorcist); Кэнди Кларк, «Американские граффити» (American Graffiti); Мэдлин Кан, «Бумажная луна» (Paper Moon); Сильвия Сидни, «Летние пожелания, зимние мечты» (Summer Wishes, Winter Dreams).

За 1974 год — Ингрид Бергман, «Убийство в Восточном экспрессе» (Murder on the Orient Express), Великобритания.
Номинанты — Валентина Кортезе, «Американская ночь» (La nuit americaine), Франция — Италия; Мэдлин Кан, «Сверкающие седла» (Blazing Saddles); Дайэн Лэдд, «Алиса здесь больше не живет» (Alice Doesn't Live Here Anymore); Талия Шайр, «Крестный отец, часть II» (The Godfather, Part II).

За 1975 год — Ли Грант, «Шампунь» (Shampoo).
Номинанты — Рони Блейкли и Лили Томлин, «Нэшвилл» (Nashville); Сильвия Майлс, «Прощай, мой любимый» (Farewell, My Lovely); Бренда Ваккаро, «Одного раза мало» (Once Is Not Enough).

За 1976 год — Беатрис Страйт, «Телесеть» (Network).
Номинанты — Джейн Александер, «Вся президентская рать» (All the President's Men); Джоди Фостер, «Таксист» (Taxi Driver); Ли Грант, «Путешествие проклятых» (Voyage of the Damned), Великобритания; Пайпер Лори, «Кэрри» (Carrie).

За 1977 год — Ванесса Редгрейв, «Джулия» (Julia).
Номинанты — Лесли Браун, «Поворотный пункт» (The Turning Point); Куинн Каммингс, «Девушка для прощания» (The Goodbye Girl); Мелинда Диллон, «Близкие контакты третьего вида» (Close Encounters of the Third Kind); Тьюсдей Уэлд, «В поисках мистера Гудбара» (Looking for Mr. Goodbar).

За 1978 год — Мэгги Смит, «Калифорнийский отель» (California Suite).
Номинанты — Дайэн Кэннон, «Небеса могут подождать» (Heaven Can Wait); Пенелоп Милфорд, «Возвращение домой» (Coming Home); Морин Стейплтон, «Интерьеры» (Interiors); Мерил Стрип, «Охотник на оленей» (The Deer Hunter).

За 1979 год — Мерил Стрип, «Крамер против Крамера» (Kramer vs. Kramer).

Номинанты — Джейн Александер, «Крамер против Крамера» (Kramer vs. Kramer); Барбара Бэрри, «Уходя в отрыв» (Breaking Away); Кэндис Берген, «Начать сначала» (Starting Over); Мэриел Хемингуэй, «Манхэттен» (Manhatten).

За 1980 год — Мэри Стинберген, «Мелвин и Хауард» (Melvin and Howard).
Номинанты — Эйлин Бреннан, «Рядовой Бенджамин» (Private Benjamin); Ева Легальльен, «Воскрешение» (Resurrection); Кэти Мориарти, «Разъяренный бык» (Raging Bull); Дайана Скаруид, «Скрытые пасы» (Inside Moves).

За 1981 год — Морин Стейплтон, «Красные» (Reds).
Номинанты — Мелинда Диллон, «Без злого умысла» (Absence of Malice); Джейн Фонда, «На Золотом пруду» (On Golden Pond); Джоан Хэккет, «Только когда я смеюсь» (Only When I Laugh); Элизабет Макгаверн, «Рэгтайм» (Ragtime).

За 1982 год — Джессика Лэнг, «Тутси» (Tootsie).
Номинанты — Гленн Клоуз, «Мир по Гарпу» (The World According to Garp); Тери Гарр , «Тутси» (Tootsie); Ким Стенли, «Фрэнсис» (Frances); Лесли Энн Уоррен, «Виктор/Виктория» (Victor/Victoria).

За 1983 год — Линда Хант, «Год опасной жизни» (The Year of Living Dangerously), Австралия — США.
Номинанты — Шер, «Силквуд» (Silkwood); Гленн Клоуз, «Большое разочарование» (The Big Chill); Эми Эрвинг, «Йентл» (Yentl); Элфри Вудард, «Кросс Крик» (Cross Creek).

За 1984 год — Пегги Эшкрофт, «Поездка в Индию» (A Passage to India), Великобритания.
Номинанты — Гленн Клоуз, «Самородок» (The Natural); Линдсей Круз, «Место в сердце» (Places in the Heart); Кристин Лати, «Смена партнеров в ритме свинга» (Swing Shift); Джералдин Пейдж, «Папа Гринвич Виллидж» (The Pope of Greenwich Village).

За 1985 год — Анхелика Хьюстон, «Честь семьи Прицци» (Prizzi's Honor).
Номинанты — Маргарет Эйвери и Опра Уинфри, «Цвет лиловый» (The Color Purple); Эми Мэдиган, «Дважды в жизни» (Twice in a Lifetime); Мег Тилли, «Божья Агнес» (Agnes of God).

За 1986 год — Дайэн Уист, «Ханна и ее сестры» (Hannah and Her Sisters).
Номинанты — Тесс Харпер, «Сердечные страсти» (Crimes of the Heart); Пайпер Лори, «Дети меньшего Бога» (Children of a Lesser God); Мэри Элизабет Мастрантонио, «Цвет денег» (The Color of Money); Мэгги Смит, «Комната с видом» (A Room with a View), Великобритания-США.

За 1987 год — Олимпия Дукакис, «Очарованные луной» (Moonstruck).
Номинанты — Норма Алеандро, «Габи — Подлинная история» (Gaby — A True Story); Энн Арчер, «Роковое влечение» (Fatal Attraction); Энн Рэмси, «Сбрось мамочку с поезда» (Throw Momma from the Train); Энн Сотерн, «Августовские киты» (The Whales of August).

За 1988 год — Джина Дэвис, «Случайный турист» (The Accidental Tourist).
Номинанты — Сигурни Уивер и Джоан Кьюсак, «Деловая девушка» (Working Girl); Мишель Пфайфер, «Опасные связи» (Dangerous Liaisons); Фрэнсис Макдорманд, «Миссисипи в огне» (Mississippi Burning).

За 1989 год — Бренда Фриккер, «Моя левая нога» (My Left Foot), Великобритания.
Номинанты — Анхелика Хьюстон и Лена Улин, «Враги, История любви» (Enemies, A Love Story); Джулия Робертс, «Стальные магнолии» («Несгибаемые южане», Steel Magnolias); Дайэн Уист, «Родители» (Parenthood).

За 1990 год — Вупи Голдберг, «Призрак» (Ghost).
Номинанты — Аннет Беннинг, «Кидалы» (The Grifters); Лоррейн Бракко, «Хорошие ребята» (Goodfellas); Дайэн Лэдд, «Дикие сердцем» («Шальные», Wild at Heart); Мэри Макдоннел, «Танцы с волками» (Dances with Wolves).

За 1991 год — Мерседес Рул, «Король-рыбак» (The Fisher King).
Номинанты — Дайэн Лэдд, «Вьющаяся роза» (Rambling Rose); Джульетт Льюис, «Мыс страха» (Cape Fear); Кейт Неллиган, «Принц приливов» (The Prince of Tides); Джессика Тэнди, «Жареные зеленые помидоры» (Fried Green Tomatoes).

За 1992 год — Мариза Томей, «Мой кузен Винни» (My Cousin Vinny).
Номинанты — Джуди Дэвис, «Мужья и жены» (Husbands and Wives); Джоан Плоурайт, «Колдовской апрель» (Enchanted April), Великобритания; Ванесса Редгрейв, «Хауардс Энд» (Howard's End), Великобритания — США; Миранда Ричардсон, «Ущерб» (Damage), Великобритания — Франция.

За 1993 год — Анна Пэкуин, «Фортепиано» (The Piano), Австралия — Франция.
Номинанты — Холли Хантер, «Фирма» (The Firm); Рози Перес, «Бесстрашный» (Fearless); Вайнона Райдер, «Эпоха невинности» (The Age of Innocence); Эмма Томпсон, «Во имя Отца» (In the Name of the Father), Великобритания — США — Ирландия.

Сергей Кудрявцев

Фильмография

«Волшебник изумрудного города» (по мотивам сказки А.Волкова), 7 ч.

ТО «Ладья», студия имени М.Горького, Роскомкино, 1994.

Автор сценария В.Коростелев. Режиссер П.Арсенов. Оператор Н.Зарафьян. Художник Н.Емельянов. Композитор Е.Крылатов. Звукооператор Д.Боголепов.

Роли исполняют: К.Михайловская, В.Невинный, Е.Герасимов, Н.Варлей.

Права проката: ЭТО «Ладья». Москва, ул. С.Эйзенштейна, 8. Тел. 1815381, 1815383.

«Действуй сестра!», комедия, 10 ч.

«Тачстоун Пикчерз» (США), 1992.

Автор сценария Д.Хоуард. Режиссер Э.Ардолино. Оператор А.Гринберг. Композитор М.Шейман. Продюсер Т.Шварц.

Роли исполняют: В.Голдберг, М.Смит, Х.Кейтел.

Права проката: «Екатеринбург Арт». Екатеринбург 620062, ул. Чебышева, 4. Тел. (3432) 573408.

«Заложник Мизери», психологический триллер, 12 ч.

«Коламбия Пикчерз» (США), 1990.

Автор сценария У.Голднан. Режиссер Р.Райнер. Композитор М.Шайман.

Роли исполняют: К.Бейтс, Д.Каам, Ф.Стркхэген, Р.Френсворс.

Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ». Москва, ул. Мясницкая, 40, стр. 6. Тел. 9210854.

«Клиент», триллер,13 ч.

«Ридженси Уорнер Бразерс» (США), 1994.

Авторы сценария А.Голдсмен, Р.Гетчел. Режиссер Д.Шумахер. Оператор Т.Пьер-Робертс. Художник Б.Робео. Композитор Х.Шор. Продюсеры А.Милчан, С.Рейтер.

Роли исполняют: С.Сарандон, Т.Ли Джонс, Б.Ренфро.

Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ». Тел. 9210854.

«Колесо любви», комедия, 9 ч.

«Ленфильм», фирма «2П и К°», 1994.

Авторы сценария А.Шульгин, В.Михайлов, Э.Ясан. Режиссер Э.Ясан. Оператор И.Багаев. Художник Н.Кочергина. Композитор А.Сигле. Звукооператор М.Викторов.

Роли исполняют: М.Пореченков, М.Липкина, А.Самохина, И.Краско.

Права проката: «Ленфильм», Фирма «2П и К°». Санкт-Петербург, Каменноостровский проспект, 10. Тел. (812) 2328374.

«Маска», фантастическая комедия, 10 ч.

«Нью Лайн Прод» (США), 1994.

Автор сценария М.Уэрб. Режиссер Ч.Рассел. Оператор Д.Леонетти. Композитор Б.Гринберг. Художник К.Стернз. Продюсеры М.Ричардсон, Ч.Рассел.

Роли исполняют: Д.Керри, К.Диаз, Р.Джени.

Права проката: АО «Аргус-СВ». Москва, Олимпийский проспект, 16, подъезд 5. Тел. 2884027.

«Мой бедный Пьеро», лирическая притча, 2 ч.

ЭМТО «Дебют», 1994.

Автор сценария и режиссер А.Босов.

Права проката: ЭМТО «Дебют» («Мосфильм»). Тел. 1474520.

«Мужчина легкого поведения», комедия, 7ч.

ТО «Мико-фильм», 1994.

Автор сценария Л.Корсунский. Режиссер А.Полынников. Оператор А.Вотинов. Художник-постановщик В.Зверев. Звукооператор Е.Турецкий.

Роли исполняют: И.Песоцкий, А.Назарьева, В.Козловский, М.Абаджян.

Права проката: ТО «Мико-фильм». Санкт-Петербург, 11-я Красноармейская, 7, офис 7. Тел (812) 2518998.

«Не спрашивай меня ни о чем», мелодрама, 8 ч.

«Компания Катюша-фильм», 1991.

Режиссеры И.Бирюков, Р.Качанов. Композитор Ю.Саульский.

Роли исполняют: И.Будрайтис, В.Невинный-младший, М.Феофанова, Н.Русланова, Н.Крачковская, Э.Виторган, М.Полтева.

Права проката: Киностудия «Сидоров и сынъ», Тел. 1878526.

«Один дома 2», комедия, 12 ч.

«XX век — Фокс» (США), 1992.

Рассказ Д.Хьюджеса. Режиссер К.Коламбус. Оператор Д.Мэккет. Композитор Д.Уильямс. Художник С.Веневиано. Продюсеры М.Редклиф, Д.Хендерсон.

Роли исполняют: М.Калкин, Д.Пески, Д.Штерн.

Права проката: «Екатеринбург Арт». Тел. (3432) 573408.

«По зову долга», остросюжетный детектив, 13 ч.

«Сохал Прод» (Индия), 1991.

Автор сценария А.Ариан. Режиссер Р.Свами. Художник Г.Сингх. Оператор Д.Инжинир. Композитор Б.Лахири. Продюсер Д.Сохал.

Роли исполняют: Ш.Капур, Говинда, Р.Мурад.

Права проката: ТОО «Фильм клаб», Москва, ул. Жукова, 6. Тел. 1942248.

«Пол-листа бумаги», лирическая притча, 2 ч.

«Дебют» (РФ), 1994.

Автор сценария и режиссер И.Бессарабова.

Права проката: ТО «Дебют» («Мосфильм»). Тел. 1474520.

«Последний герой боевика», боевик, 14 ч.

«Коламбия Пикчерз Индастриз Инк» (США), 1993.

Авторы сценария Ш.Блэк, Д.Арнотт. Режиссер Д.Мактирнар. Оператор Д.Сэмлер. Композитор М. Кэмен. Художник Э.Занетти. Продюсер С.Рот.

Роли исполняют: А.Шварценеггер, Ф.Мюррей Абрахам, Э.Куин, Т.Тернер.

Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ». Тел. 9210854.

«Страсти каменного века», комедия, 8 ч.

«2Т Продакшн энд Дистрибюшн» (Италия), 1992.

Автор сценария и режиссер Э.Лоутто. Оператор Д. Де Бартоли. Композитор У. Туцци. Художник Р. Делла Каса. Продюсеры К.Тети, У.Туцци.

Роли исполняют: Э.Луотто, Д.Кьярдо, С.Сегатори.

Права проката: «Феличита Чинема». Москва, проспект Вернадского, 86, кор.0, ком. 119. Тел. 2431693.

«Электрошок», триллер. 11 ч.

«Каролко» (США), 1989.

Автор сценария и режиссер У.Крейвен. Оператор Ж.Хайткин. Композитор У.Голдстейн. Художник С.Кейт Чарет. Продюсеры Ш.Гордон, В.Крейвен.

Роли исполняют: М.Мерфи, П.Берг, М.Пиллеги.

Права проката: АОЗТ «Аргус-СВ». Тел. 2889091.

SUMMARY

IK Premiere

A set of stuff under this heading is devoted to a notorious commercial sequel of the MMM Ltd.

IK Rating

Public opinion champions' poll on the New Russians' influence upon cinema commented by the editor.

Alexei Levinson. What the old intelligentsia did not provide the New Russians with.

A noted sociologist ponders over the genesis of the New Russians and the future of this newly born cohort.

Semyon Faibisovich. The New Russians — interior and exterior.

A well-known artist and writer reflects on the New Russians and the fate of "old Russians".

Vadim Tsaryov. The New Ushers.

Ironical improvisation of a philosopher on life style of the New Russians.

Alexandre Shpagin. And then an hour of new retro came. Elena Stishova. Break.

Two critics analyse mythical consciousness and mythology of the New Russian film-makers.

Igor Sukmanov. Without corrections.

Reviewing films LIMITA and EVENINGS IN MOSCOW OUTSKIRTS the author thinks over their connection with nowadays French cinema — both aesthetical and financial.

Elena Plakhova. This is our Soviet State Emblem.

The article is devoted to the second movie of one of the most extravagant of the New Russian film-makers Sergei Livnev HAMMER AND SICKLE. The author evaluates a try on the recent revision of Stalinist mythology.

Tatyana Moskvina. Alexandre Tymofeyevsky and Russian life 1970-1990. Alexandre Tymofeyevsky. The New Russians demolish what has not been demolished yet.

An outline of the film critic and the interview are devoted to Alexandre Tymofeyevsky as a mediator of the New Russians in film criticism.

Georgyi Ramazishvili. So damn it — Sodomite!

Controversial portrait of a TY-star analyst Sergei Sholokhov.

Dmitryi Sukhinenko. What is mourned is not culture but themselves.

An interview with the president of Rinaco concerning connections of business and culture.

DEPARTURE

2 же
по запросу 16803
24 8 96
01 НОЯ 1996

Leonid Parfyonov. The New Russians — a system of values or a system of prices.

The author of a popular TV weekly discusses the term "New Russians".

Fyodor Bondarchuk, Andrei Yakovlev. Dream factory.

ART PICTURES is one of the first Russia's video companies to produce commercial and music videos in the lavish scale western style. The leaders of ART PICTURES explain the advantages of the style in question against the other ones deeper rooted in domestic visual reality.

Vladimir Pilyia. I would wish creative people get hungry.

Polemical notes by one of the leaders of new Russia's show business.

Lev Karakhan. Celebrating wedding.

Cross-cultural analysis of the New Russians' wedding ritual.

Nikolai Klimontovich. The great world was tiny, a little world became too large.

A writer portrays newly established high life style unbreakably tied up with the presence of the New Russians.

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1996 г.
Обязательный экземпляр

Festivals.

Coverage of the Festival of Russian commercial spots in the Crimea.

IK Expertise.

A set of stuff The New Russians through strangers' eyes: impressions of Gulietto Ciese (Italy), George Faraday (USA), Kirstin Holm (Germany).

Theory, History.

Under this heading a set of stuff devoted to the major producers of Russin silents is published that is to respectable Alexandre Khanzhonkov and an outrageous gentleman of luck Alexandre Drankov.

The Chronicle of cinema

Running through the whole year of the cinema centenary rubric starts with the events preparing the birth of the new art. An article from **Moving Pictures An Overview of Cinema on the Fairgrounds** is also published.

Charles Bukowsky. Hollywood.

The next instalment of the novel.

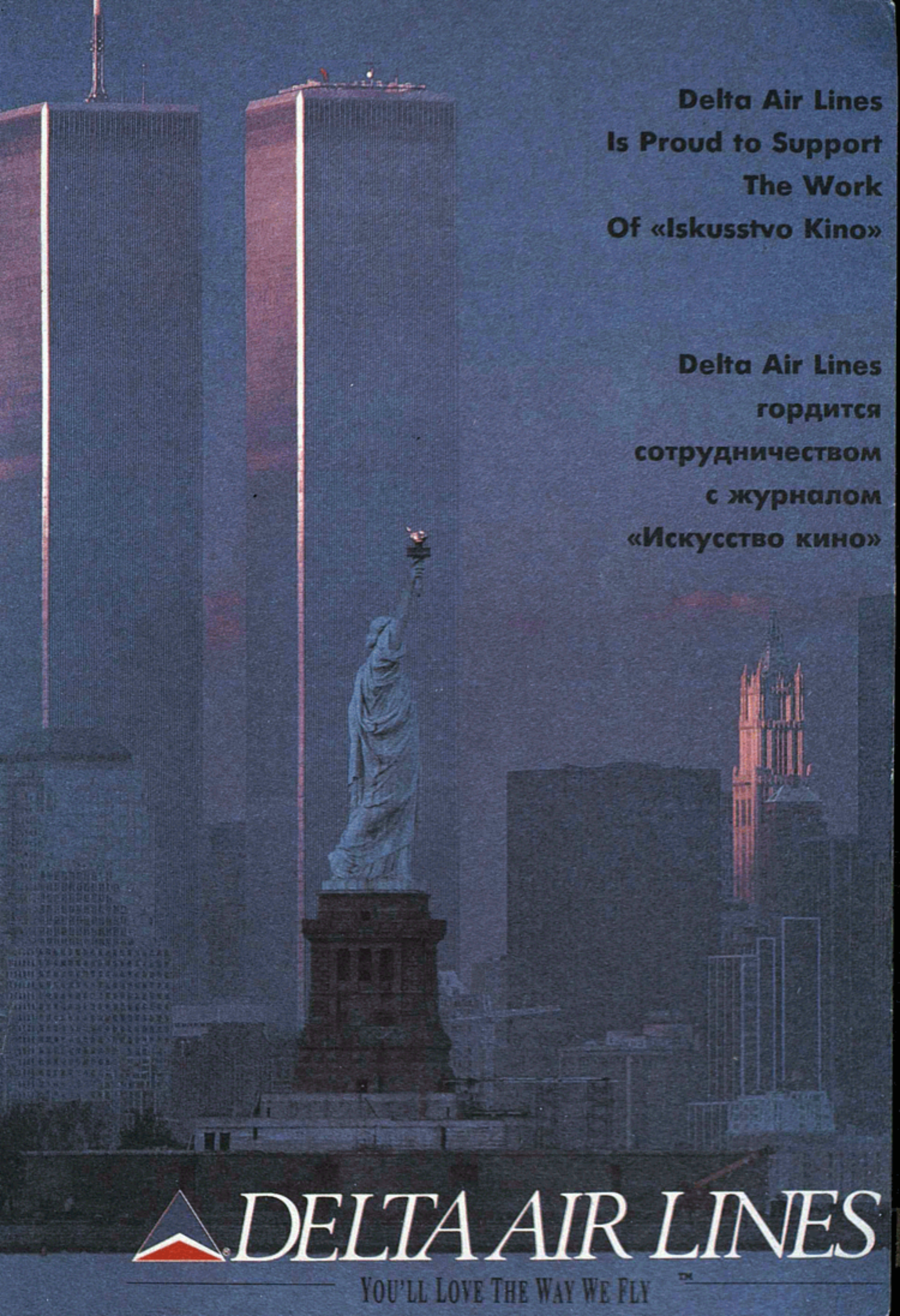
Simone Signoret.

A next chapter from Simone Signoret's **La nostagie n'est plus ce que'lle etait.**

IK Dossier

All the Oskar Men — the list of the best supporting actresses.

Filmography.


Delta Air Lines
Is Proud to Support
The Work
Of «Iskusstvo Kino»
Delta Air Lines
гордится
сотрудничеством
с журналом
«Искусство кино»
DELTA AIR LINES
YOU'LL LOVE THE WAY WE FLY ™

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: классика и новые ценности; Победа — 50 лет спустя; как стать продюсером; критика — кому она нужна; статьи Ю.Арабова, М.Трофименкова, А.Архангельского, Л.Аннинского, Ю.Богомолова, Н.Крымовой, В.Царева, Т.Чередниченко.

В рубрике **«Премьера «ИК»»**:
«Утомленные солнцем», трилогия Кшиштофа Кесьлёвского.

В рубрике **«Портреты»**:
Аки Каурисмяки, Алла Назимова.

В рубрике **«Персоналии»**:
Педро Альмодовар.

В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Воспоминания о С.Параджанове.
Письма Г.Козинцева.

К 100-летию кино

«Антология»:
Кира Муратова; Эльдар Рязанов.

«История фильма»:
«Веселые ребята».

«Голливудские хроники»:
Чарлз Буковски. Голливуд.

В рубрике **«Штудии»**:
Х.Яннарас, Ф.Джеймисон.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.
Татьяна Окуневская. Татьянин день (часть третья).

В рубрике **«Фестивали»**:
Локарно-94, Венеция-94.

В рубрике «Фильм в журнале»:
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике **«Сценарии»**:
Н.Макаров, С.Сельянов, А.Коновальчук. Странник.

1 95